

دار المصرية للكتاب والترجمة

# دراسات في الأدب والمسرح

بقلم

كمال عيسى

مسرح انطون تشيكوف  
مسرح مكسيم جوركى  
مسرح آرثر ميللر

● في الأدب :

مدرسة ستانيسلافسكى في التمثيل والإخراج  
مدرسة الكسندر تايروف في السهرية  
مدرسة جيانى لوى بارو السهرية

● في المسرح :





الدار المصرية للتأليف والترجمة

# دراسات في الأدب والمسرح

أنتخب عبد الله

بقلم

كمال عبيد

- في الأدب : مسرح انطون تشيخوف  
مسرح مكسيم جورك  
مسرح آرثر ميللر
- في المسرح : مدرسة متانلافكي في التمثيل والإخراج  
مدرسة الكسندر تايروف في المسرحية  
مدرسة جانس لوى بارو المسرحية



## إهداء

- إلى العظام الذين مهدوا أرضاً خصبة لفن خشبة  
المرح .. زكى طلبات .. نبيل الالقي .. حمدى غيث
- إلى الجمهورية التى تحتضن كل التجارب المسرحية ..
- إلى الذين يفنون حياتهم من أجل المسرح ..



## « مقدمة »

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي تبدأ منها عادة انطلاقا الشرارة نحو الثقافة ونحو التطور ونحو المساعدة في تطوير المجتمعات ونحو الوصول إلى حال أفضل . والمسرح على مر الأزمان خضع للنحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته أو في شكل العروض التي تمثل داخله وأهدافها ، كما أن دور التمثيل نفسها بالنسبة للمسرح كانت موضع التغيير والتبديل ، فقد دم الأدب المسرحي في الميادين وخارج المآبد وداخل الكنيسة ، ومر بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل (المباني المسرحية) فاستقر الحال بعض الشيء وساعد ذلك على ضمان الاستقرار لدى المتفرج والممثل .

وفي الدول النامية تبرز قيمة المسرح ويرتفع شأنه وتأخذ تعاليمه طابعاً جاداً يتسم بالثقافة وينشر رقعة الأدب المسرحي على نطاق جماهيري من خلال قصور الثقافة وبناء دور التمثيل ونشر المترجمات والاهتمام بالدراسات الفنية الأكاديمية .

ومسرحنا في مرحلة الانطلاق العظيم يجتاز هو الآخر مرحلة انطلاق من القيود التي كبلها به الاستعمار فحجب أدب المسرح عن الجماهير العربية لمعرفته التامة بخطورة هذا السلاح الفتاك ومدى تأثيره على الأذهان ،

وظل المسرح العربي يروح تحت نير الاستعباد حتى حققت له ثورة ٢٢ يوليو تطلعاته نحو أدب اشتراكي جديد . وكثرت المسارح في بلادنا وزادت الرقعة الجماهيرية وأفردت الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية الصفحات لأخبار المسارح ونشاطاته وتطوراته وآدابه .

وكان لازماً وسط هذه الاهتمامات العظيمة بالمسرح وأمام الفرصة الكبيرة التي أتاحتها الدولة للمسرح وللعاملين به من البحث عن الأصول الجادة لاتخاذها دستوراً ينظم القاعدة المسرحية الجديدة ويضع لها القوانين التي تكفل لها التطوير والمحافظة على الأعداد الهائلة من الجماهير التي اكتسبتها . وأمام هذا البحث عن أصول المسرح وبحكم دراستي بالخارج وطبيعة عملي كمخرج مسرحي وبضفط داخلي من أفكار عليية تكاد تنفجر في مخيلتي لخلق مسرح اشتراكي أصيل بحثت في مسارح الغرب ومسارح الشرق واسكل منها طابعه الخاص والمميز به . واستطعت من خلال بحوثي أن أضع يدي على القواعد والقوانين التي سنها من سبقونا في هذا المضمار ، واتبعوها اتباعاً جاداً رفع من قيمة مسارحهم المعاصرة سواء كان في فرنسا أو في الاتحاد السوفيتي أو في غيرها من بلاد أوروبا وأمريكا والشرق الأقصى . واخترت لكتابي دراسات في الأدب والمسرح ، علامات في طريق حياة المسرح لا يمكن إغفالها أو الحياد عنها إذ أن هذه العلامات إنما ميزت فترات معينة بأدب معينة لها طابعها الخاص في خلق مدرسة أدبية أو مدرسة فنية . فبدأت بمسرح أنطون



تشيكوف في المسرح الروسى ، المسرح الذى مهد بأدبه للثورة الروسية على الإقطاع والعبودية وتبعته ذلك بنقطة هامة فى حياة الادب المسرحى وهى ميلاد أدب الواقعية الاشتراكية الذى ولد أيضاً فى روسيا (الاتحاد السوفيتى) ثم ساد جميع مسارح العالم ، بل وعمل هذا الادب بعد ميلاده على خلق مدارس فنية فى التمثيل وأخرى فى الإخراج اتبعها كبار المخرجين العالميين . وعرجت فى هذا الباب على جزء تطبيقى رأيت من المفيد تطبيق هذا الادب على مسرحية كنوع منه يقرب أفكاره إلى أذهان القراء هى مسرحية « الحضيض » ، وزاد من تمسكى بالتطبيق رغم وقوعه تحت باب الادب ضمن الكتاب أننى تعرضت فى أواخر عام ١٩٦٣ إلى إخراج المسرحية نفسها كباكورة إنتاج لفرقة الإسكندرية المسرحية حيث أثارت جدلاً كبيراً بين النقاد والكتاب بمناسبة تقديم أول نموذج لأدب الواقعية الاشتراكية فى بلدنا . . . ثم ختمت باب الادب بمسرح هام فى الحياة المسرحية ، ألا وهو باب مسرح آرثر ميللر الكاتب الأمريكى المعاصر . ولما كان أدب ميللر فى كثير من مختلف البلاد لم تحدد قواعده بعد ولا زالت هناك التفسيرات المتضاربة حول مضمون هذا الادب واختلافاتها فى كل مسرحية عن الأخرى فى الشكل وإن اتحدت فى المضمون . . . فإن ذلك حداً بى إلى ترجمة ما أورده الكاتب نفسه ( آرثر ميللر ) فى هذا المجال عن كتاب له بعنوان الواقعية ومراجع أكاديمية أخرى .

وفي الجزء الثاني من الكتاب عالجت في دراسة فنية بحتة المدارس الفنية المسرحية التي تقف شامخة الآنف كحجر زاوية في تطوير فن الأداء التمثيلي أو فن المخرج وتعميد القواعد العالمية له والخروج به من حيز الارتجالية إلى التحديد وعلى المستوى الموضوعي فكانت مدرسة ستانسلافسكى العلامة الروسى الذى أخذت بتعاليمه فرنسا وإنجلترا وتشيكوسلوفاكيا والنمسا والمجر وألمانيا وإيطاليا ، وتابعت الباب بمدرسة لازالت تعتبر مجهولة إلى حد ما ولم تأخذ حقها من الانتشار الطبيعى وقد يأتى ذلك مستقبلا وأعنى بها مدرسة ألكسندر تايروف الروسى ، ثم رأيت أن أقتطف للقارىء فى هذا المجال مدرسة غربية معاصرة تسود تعاليمها الوطن الفرنسى فى الوقت الحاضر هى ( مدرسة جان لوى بارو). وكل همى من البحث والدراسة والتتقيب إنما هو محاولة لإلقاء الأضواء وبصراحة على حقيقة قيام مسرح متكامل على أصول علمية حتى يمكن ضمان الاستمرار له وكذلك الاستقرار .

وإنى لأرجو أن أكون قد وفقت فى تجميع شىء يساهم ولو بالقدر القليل فى حركتنا المسرحية المعاصرة . والله ولى التوفيق

المؤلف

كمال عيد

١٩٦٥/٥/٣١

## في الأدب ..

### مشرح أنطون تشيكوف ( ١٨٦٠ - ١٩٠٤ )

أنطون بافلوفتش تشيكوف الكاتب الروسي الكبير وعنوان هذه الدراسة من الكتاب المسرحيين الذين خطوا خطوطاً جديدة في أدب المسرح .. كتب في مطلع حياته بعض القصص التي قامت شخصياتها على الكاريكاتورية ، ثم يذشأ أنطون نشأة رخاء مشـل ليوتولستوى أو اكساكوف أو أليكس تولستوى بل كان عليه أن يجاهد من أجل لقمة العيش . قال في أحد خطاباتـه عام ١٨٨٨ : " بطريقة فظيعة قضى على مولادتي في أحضان هذا المجتمع .. مجتمع تعلت فيه القراءة والكتابة في زمن تلعب فيه المادة دوراً خسيساً .. " .

كانت المدرسة في عهد القيصرية الروسية مصنفاً لتخريج العبيد .. . التلاميذ عبيد يربون هناك على الخوف والرعب والفرع والهلع .. . يربون على الصمت أيضاً ، كان المسئولون عن الدولة وعن التعليم يحاولون تحطيم القيم الإنسانية في التلميذ .. كان هذا هو هدف المدرسة والمعلم .. كره أنطون هذه الأوضاع وكره معها المدرسة والمعلم حتى إنه ذكر في أحد خطاباتـه أنه كان يحلم دائماً بالأيام السوداء . والمعاملة الفظة التي سادت مدرسته في مراحل تعليمه .



شب أنطون وترعرع في عام ١٨٨٠ بعد مقتل الإسكندر الثاني قيصر روسيا . . كانت هذه الحقبة من أعنف فترات الإقطاع الخيف ، لم تكن الحياة إذن تصور إلا شطراً واحداً من وجهيها . . شطراً يمثل الرعب وأساليب الضغط والانتقام — والشعب حائر لا يدري ما ذا يفعل — يحاول حماية نفسه من السادة الكبار أصحاب الأراضي دون جدوى . . حياة دون هدف أو عزيمة أو عقيدة ، كان مصير الفلاحين التمساء معلقاً بين السماء والأرض ، وكان هم كل منهم أن يتجنب فقط القوة الحاكمة ، قوة الإقطاع .

لقد كان أنطون تشييكوف يحلم دائماً بالمواطن الصالح ذى النفس الراضية والعقلية الجبارة والأفكار المتحررة . . ولذلك كان يعتقد أن هناك حياة أخرى ستكون حياة أفضل من الحياة التي يعيشها ويعيشها الملايين من مفاصريه — ولذلك صور في مسرحياته الحياة اليومية بما فيها من أناس وأشخاص ، من مأكول ومشرب ، من نزعات وعمل . . وأبرز لنا أناساً يعيشون في هذه الحياة بعجلتها الدائرة التي تطوى كل أمل للحياة وكل بريق الأمل . . . لهذا جعل من بين شخوص مسرحياته أناساً يعملون لسعادة الآخرين . . . لسعادة الملايين من هذا الشعب التمس الذى تطويه عجلة الزمن دون أن يدري ما يحل به من الاضمحلال والتعذيب .

فالأسمالية كما يراها تشييكوف هي العامل الأساسى الذى تأصلت

جذوره في المجتمع الروسي ناتجة عن طبقة الإقطاع، إنها تنخر في عظام المجتمع وتقوض أسسه وقواعده فهل كان يمكن العيش على هذه الحال؟ سؤال يتردد دائماً وفي كل مسرحية وفي كل مناسبة على السنة أبطال مسرح تشيكوف... إن تشيكوف يعرض حالة الناس في هذا المجتمع المليء بالأعاصير ويضع بعد ذلك سؤالاً هو أشبه بالسؤال الزعاف: هل يمكن بعد ذلك أن نعيش؟

إذن لابد أن تتجه الحياة نحو طريق آخر وتولى شطرها وجهة أخرى... ولكن إلى أين؟ طبعاً لن نعود إلى الوراء مرة أخرى إلى عهد العبودية، إذن فما العمل؟ لابد من أوضاع جديدة وأسس جديدة... ولكن ما هي هذه الأوضاع وما هي هذه الأسس؟ هذا هو ما تبحث عنه شخوص تشيكوف...

قال برنارد شو: «تشيكوف في مجتمعه لم يثق بقدرة الناس على تخليص أنفسهم... إن مسرحياته ذات الطابع الروسي العميق لتلائم كل البيوتات الريفية في أوروبا حيث حلت مباحج الموسيقى والفن والأدب والمسرح محل القنص والرماية وصيد السمك.

إن تشيكوف نفسه يقول: «إن الهدف الأكبر للإنسان يكمن وراء تحركات داخلية تكون في روحه وفي نفسه، — ولذلك نجد في شخصيات مسرحياته القوة الكامنة ولا نجد العمل أو الحدث... إنها»

تخصيات مضحكة ، عباراتهم ملتهبة وكلماتهم مشتعلة ، لكن قدراتهم على تنفيذ ما يقولون تساوى الصفر في قيمته — وليس هذا عيبهم فتشيكوف يؤكد أنه عيب مجتمعتهم الذى يعيشون فيه .

تشيكوف لم يكن ثائراً ، ولم يكن ماركسياً بمن يؤمنون بمبادئ ماركس ، لم تكن له أية صلة بطبقة العمال ولم يكن شاعر العمال كما كان مكسيم جوركى . . فقط كان يبشر بأنه يوجد دواء لأمراض روسيا الاجتماعية . . لكنه من المسلم به أنه كلما تقدمت به السن وتبلورت عنده حاسة الكتابة — كما هو واضح في مسرحياته — كلما قرب دون أن يدري هو ودون أن يريد من مفهوم الاشتراكية الحقيقى ، فلا شك أنه عرف المجتمع الرأسمالى فى عصره ألا وهو طبقة الإقطاع — ولذلك أورد مسرحياته على النحو الذى ظهرت به أغلبها . صراع الشد والجذب فى معالجة مشكلة اجتماعية معينة — هذا الصراع الذى يبقى فى النهاية دون حل ، إذن ينقص هذه المسرحيات الخط الثورى للسير فى الطريق الصحيح والثورة على الأوضاع القائمة كما ثار الحال فانيا على الأستاذ سيربرياكوف . وفى نقص هذا الخط نقص للعقيدة والعزم . عقيدة الملايين وإيمانهم بالعيش الكريم والعزم على السير فى الطريق الجديد حين الاهتداء إليه .

إن تشيكوف يفضح بشدة المجتمع القائم وقتذاك — هذا المجتمع التامتكامل الذى لم يستطع رفع راية العصيان ليخلص نفسه مما هو فيه من



بؤر وفساد ، فعدم الوعي عند شخصياته هو الذى يفضح هذه الشخصيات .  
 إن جل شخصياته تردد هذه الكلمات : « ماذا نصنع ؟ » . إنهم يعيشون فى  
 عالم مخيف خاسر مقضى عليه ، وينتظرون . . . ينتظرون بدلا من أن يمدوا  
 أيديهم لينتشلوا أنفسهم من الهوة السحيقة التى وقعوا فيها . .

قال تشيكوف مرة : « أنا أكتب وأسجل الحياة ، .. حقيقة إن شخصياته  
 فى رسمها الدقيق قد صورت مزايا عصره تصويرا واضحا دقيقا .. وبهذا  
 سجل تشيكوف فى الربع الاخير من القرن التاسع عشر روسيا القيصرية  
 تسجيلا يعجز المؤرخون عن تأريخه . . سجلها فى أعماله الادبية بمقاييس  
 صادقة ومعايير دقيقة متشابهة فى ذلك مع أونورى دى بلزاك الكاتب  
 الفرنسى المشهور .

### أهم ما كتب تشيكوف :

الأغنية الأخيرة	١٨٨٧	دراما فى فصل واحد
إيفانوف	١٨٨٨	دراما د أربعة فصول
الذب	١٨٨٨	فكاهة د فصل واحد
طلب زواج	١٨٨٩	فكاهة د فصل واحد
مأساة الصيف	١٨٩٠	فكاهة د فصل واحد
وليمة	١٨٩٠	مشهد د فصل واحد
الحديث	١٨٩٠	كوميديا فى أربعة فصول

١٨٩١	فكامة في فصل واحد	اليوبيل
١٨٩٦	مسرحة أربعة فصول	طائر البحر
١٨٩٧	مشاهد من حياة ريفية في أربعة فصول	الحال فانيا
١٩٠١	دراما في أربعة فصول	الشقيقات الثلاث
١٩٠٢	منولوج في فصل واحد	مضار التدخين
١٩٠٣	كوميديا في أربعة فصول	وأخيراً بستان السكرز

ومن أعماله السابقة نستطيع أن نقول إنه مرتبط بواقعية ليو تولستوى و تارر جنيف . . إنه في مسرحياته يسير نحو الواقعية التي اكتشفها جوركي وفيما بعد . . لقد صور تشيكوف العالم الماضى إلى الفناء في حقبة من الحقب ، صوره بخذافيره صوراً واضحة جليلة دون أن يضنى عليه شيئاً من عنده . إنه بتصويره هذا يوضح أنه ليس الإنسان أو عالمه هو الذى ينحدر دون نجدة أو إنقاذ ، ولكن وجه الإنسان ووجه عالمه فقط هما اللذان ينحدران . . هذا الوجه التمس وهذا العالم القاسى اللذان عاصرا مطلع القرن العشرين .

والعجيب أن تشيكوف المتفائل الذى ظنه الناس متشائماً والذى بلى بمرض السل الحديث كان يكتب وكان يبشر بالغد السعيد فى كتاباته ولم يمكن يعرف متى تأتى اللحظة التى يبصق فيها الدم من فمه من جديد . ومع ذلك كان مستمراً فى الكتابة وكان مستبشراً بالغد كما لو كان قد وهب من العمر خمسين سنة أخرى ليعيشها . . إن شهادة تولستوى حين

قال : « تشيكوف أديب فنان لا مثيل له كتب بدقة وإخلاص عما رآه  
وبنفس الطريقة التي رآها وبخذافيرها ، ، وهذا أكبر دليل على أن  
فن تشيكوف فن خالد .

المرحلتان : حتى عام ١٨٨٤ كانت المرحلة الأولى ، وبعد هذا العام  
بدأت المرحلة الثانية : فقد ظل تشيكوف يكتب قصصه في بداية حياته تحت  
اسم مستعار هو ( أنتوشا ) إلى أن تلقى ذات يوم خطاباً من ديمتري  
فاسيلافيتش جريجوريفتش وكان اسمه كلاً في بعد الديباجة : « أدبك يا سيدي  
موهبة خارقة عن الطبيعة وفي جعلتك . . مؤسف جداً أن تستمر على  
هذه الحال ( يقصد النكات والرسوم الكاريكاتورية التي كان يكتبها  
تشيكوف ) . . بحق الله أتوسل إليك أن تملك عن هذه الأفعال وتجمع  
غوى نفسك وتوجه إلى تحمل المسئولية الفنية حقيقة ، .

وبعد ذلك لم يعد تشيكوف يتخفى تحت اسم أنتوشا وإنما أصبح  
أنطون تشيكوف . . وجدير بالذكر أن الفترة ما بين عامي ١٨٨٣ ،  
١٨٨٥ من المرحلة الأولى كانت العصر الذهبي لروائمه من القصص  
السايرة ، فكتب : بنت أليون ، الرجل النحيف والرجل البدين ، امتحان  
الموظف ، أنكلم أم أسمع ، القناع ، في الحمام ، الخطيئة . وفي أربع  
سنوات استطاع أن يصل إلى القمة من حيث اعتباره كاتباً وأديباً حتى  
وصل إلى شهرة بوشكين ولارمونتوف .



ومن عام ١٨٨٥ بدأت المرحلة الثانية وبدأت معها قصص تشيكوف الناجحة تظهر في السوق ، وكانت الظاهرة الواضحة أن تشيكوف بدأ مرحلة جديدة في كتاباته حيث لم تتحكم الساتيرية أو الفكاهة في قصصه كما كانت سابقاً بل أصبحت الفكاهة فقط لتخفيف الحدث الدرامي الذي تدور حوله القصة . . لم يكن في استطاعة القارئ أن يعرف هل يضحك أم يبكي؟ وظل هذا اللون وهذا الخط ملازمين له حتى عند كتاباته لمسرحياته حتى إنه ليرمنا هذا لم تحدد بعد أعمال تشيكوف وهل هي تراجديات أم كوميديات . . أم هي خليط بين هذا وذاك .

لم يذس تشيكوف في كتاباته لمسرحياته أيام طفولته وأيام دراسته . . لم يذس مهزلة المدارس وما كان يلتقي به المعلمون من تفاهات تقضى على القيم الإنسانية في التليذ حتى لا يشب على التمرد والعصيان . . ولذلك ظل طيلة حياته والمعلم يشغل باله شغلا كبيراً حتى إنه عندما تيسرت له الحال وبني بيته الأبيض في قريته صرح بأنه كان يتمنى أن ينفش مسدسني خاصاً للمعلمين .

إن المعلم في رأيه هو المجتمع فهو خالق التليذ . . . إنه المدرسة . . إنه الأب . . . إنه المربي . . إنه كل شيء . . إن من رأى تشيكوف في المعلم أن يكون فنانا وليس معلماً فقط . . . عليه أيضاً أن يحب مهنته بل يعبدها . قال تشيكوف : « إن معلمينا أنصاف متعلمين يبدأون حياتهم في التدريس كما يبدأ المتنى طريقه إلى المتنى . بلا أمل . . لأنهم يخافون من أن يفقدوا

وظائفهم فأصبحوا تافهين حقراء عديمي الضمير بعد أن كان مركزهم الحقيقي الذي كان يجب أن يكون هو المركز الأول في القرية .

ولعل في إيراد شخصية كولييجين على هذا النحو المضحك في مسرحية الشقيقات الثلاث لخير تعبير عما كان يحول بخاطره في هذا الصدد .

أما أيام طفولته فتمثلها وترمز إليها قصص الوداع في مسرحياته . . . وداع آنيا لضيعتها في بستان الكرز ، وداع إيرينا في الشقيقات الثلاث . إن هذا الوداع نفسه هو وداع أنطون تشيكوف لبيت طفولته الحقيقي .

### الحدث المسرحي واللغة في مسرح تشيكوف :

ناقش كثير من النقاد والادباء اللاحدين في مسرح تشيكوف . . . أى عدم وجود الحدث المسرحي بالقدر المطلوب للمسرحية الذى يطرأ بين فصل وآخر لتتابع المسرحية ومن ثم يتضح الصراع . كما أكدوا أن الحدث المسرحي عند تشيكوف حتى ولو ظهر فإن تياره يكون محتفياً تحت سطح الماء أى لا يمكن رؤيته .

حقيقة أن تشيكوف لم تكن تعجبه المفاجآت الحديثة في المسرحية ، لذلك خلط مسرحياته من المفاجآت القوية واللفتات المفاجئة في كتاباته . وبدلاً من هذه المفاجآت كانت الأحداث المسرحية تتغير وتبدل — تتغير إلى أعمق وتبدل إلى أقصى وأمر . فالشخصيات تتأرجع والحالة

هذه حياتهم بين أيديهم لا يعرفون لها من مستقر مما يملك قلب المتفرج ويفطره ويجعله في غير حاجة إلى الاستمتاع بالمفاجأة أو الحدث المسرحي المفاجئ .

إن مقام الحوار الجديد الذي يأتي عادة عقب كل مفاجأة في مسرحية ما ليشرح أسباب وقعها ، نراه في مسرح تشيكوف شخصيات يتحدثون بعبارات كبيرة عميقة تساعد على بقاء الأزيمة وامتدادها وتقوى من صراع الشد والجذب في المسرحية .

قد تصل الحال بهذه الشخصيات إلى استعمال المسدسات أيضاً . . فإيفانوف يصبوب المسدس ليقتل نفسه في الفصل الرابع من مسرحية إيفانوف . . . إن عملية الانتحار هذه لا يفزع لها المتفرج ، لا يفزع لمقتل إيفانوف أو لانتحاره — فإيفانوف في حقيقته كما صور تشيكوف طوال الفصول الأربعة مقضى عليه منذ زمن طويل .

ثم تربليوف وانتحاره في طائر البحر — إن هذا الانتحار يحدث فجأة في المسرحية . . . إن هذه الشخصية النعسة قد انتهت في نظرنا وقضى عليها بين أحداث المسرحية ولا حاجة لها إلى الانتحار . . .

وأخيراً طريقة انتحار الخال فانيا . . . يعلق يلرميلوف الكاتب الروسي والمؤرخ الكبير على عملية الانتحار هذه قائلاً : «إنها لم تغير من الموضع القائم، فالخال فانيا هو كما هو ... حياته تبقى كما هي لم تتغير ولم تتبدل



علم يفدها بشيء إقدامه على الانتحار ... إن عملية الانتحار كما أورها تشيكوف لتدل دلالة واضحة على أن تشيكوف لم يكن يعرف الطرق التكنيكية لعمليات الانتحار في عصره في نهاية القرن التاسع عشر .

ومع ذلك فقد حاول تشيكوف أن يلبس كل مسرحياته لباساً جميلاً .  
ألا وهو اللغة — هذه الفورمة اللطيفة التي تقرب الهدف إلى أذهان الجماهير ..

كان يعتمد على اللغة السلسة التي لا تقار في جمالها عن هدف مسرحيته ..  
إنه لا يختلف في ذلك عن بوشكين شاعر روسيا العظيم وتورجنيف .  
وبهذه اللغة استطاع أن يلقي الضوء على الملل والظلام الذي ساد مجتمعه واستطاع بهذه الكلمات الذميمة أن يقول لمواطنيه : « ساعدوا بعضكم على العيش وانهمضوا » .

وبهذا نمتد إلى الحوار الذي يثبت لك أنه ليس هناك كلمة واحدة دون معنى ، أي أنه من الصعب بل من الاستحالة حذف كلمة أو عبارة .  
وفي هذا ما يرفع تشيكوف إلى القمة ، إن حوارهم يحمل في طياته المخطوط الرئيسية للمسرحية وأحداثها ممثلة في التركيبات اللفظية وعبارات القول .

وكما أننا نلاحظ أنه ابتعد كثيراً عن العبارات الجانبية ( على حدة )

Asides فلا وجود لها في مسرحه ، إن مسرحه يقوم على الواقع ، وعلى الواقع الجرىء دون جانبيات ودون لف أو دوران .

ومن هنا يتأتى أننا في مسرحيات تشيكوف نلاحظ أنه لا يوجد دور هام ودور ثانوى ، ولا توجد مشاهد قوية ومشاهد متوسطة القوة ، إن كل مشهد وكل كلمة في مسرحياته وضعها في دقة ، والجمهور المتفرج في احتياج إلى سماعها والتعرف عليها وعلى أسباب ذكرها وورودها في النص المسرحى .

### تشيكوف والمسرح الحديث :

اتخذ تشيكوف لنفسه وإكتاباته خطا دراميا جديدا لجذل العقيد الدرامية في مسرحياته تدفع أساساً من مشاكل مجتمعه ، واستطاع بمهارة فائقة أن يخلق من عرض هذه المشاكل قالباً فنياً سليماً مفعماً بالقضايا الاقتصادية والاجتماعية ، وذلك من خلال المدلولات الإنسانية المختلفة والمنشرة في جو مسرحه ، واستطاع بهذا الأسلوب الجديد أن يشق طريقه وسط التيارات الأدبية المختلفة التي كانت سائدة في ذلك الوقت .

وبوادر مسرح تشيكوف وإمتداداته واضحة جلية في مسارح القرن التاسع عشر ومسارح القرن العشرين . . فلقد كانت مسرحيات العاصفة والغابة وغيرها لأسترفسكى قريبة جداً من الواقعية التي تظهر لتواعج النفس الإنسانية ومشاكلها المتنقلة نقلاً فوتوغرافياً عن المجتمع .

وكذلك الحال في مسرحية المفتش لجوجول . كما أن الدراما الواقعية عند تشيكوف ممتدة في مسرح مكسيم جوركي والفترة الأخيرة في حياة تشيكوف والتي عاصرها جوركي واضحة جدا في أدب جوركي عامة وفي مسرحية بستان الكرز لتشيكوف والبرجوازيين الصغار لجوركي خاصة ، وتعتبر واقعية تشيكوف مقدمة للواقعية الاشتراكية عند جوركي .

وفي الترويج يظهر مسرح هنريك إبسن وهو يشترك مع مسرح تشيكوف في أن نماذجه الإنسانية تعاني من الصراع بين النظريات وبين الحقائق في المجتمع ، فأبطاله يريدون نتيجة لإحساساتهم أن يعيشوا وأن يتصرفوا حسب ما تهوى نفوسهم ، ولكنهم عندما يجابهون الحقائق فإنهم يتعشرون وبذلك تطفئ الحقائق على النظريات ، ويتضح ذلك في مسرحيتي بيت الدمية وبيرجنت .

ثم إن ليو تولستوى أيضاً وقد عاش في فترة قبل فترة تشيكوف يتفق ومسرحه مع مسرح تشيكوف من حيث كونه معلماً للشعب ، فقد كان تولستوى في مسرحياته مهاجماً للقيصر الروسي ومجتمعه ، وكان يعرض في مسرحياته صوراً قاسية لأفراد يعانون نفسياً من ضغط المجتمع وأساليبه الشاذة . . كما أن تولستوى كان يسير أيضاً نحو التغيير في الأوضاع ونحو النهضة الفكرية الجديدة ، واستطاع بذلك أن يعرض صوراً حية للبيروقراطية والأساليب الاستعمارية الرأسمالية في مسرحيتي سلطان الظلام ، واللجنة الحية .

ويأتى بعد ذلك الساخر الأيرلندى جورج برنارد شو الذى أخذ أيضاً من روح تشيكوف ومن أبرز خطوط مسرحه ، فقد كان شو حرباً على الانحلال فى مجتمعه ، نذكر من مسرحياته مسرحيتى منزل القلوب المحطمة ، ومهنة السيدة وارن .. مع الفارق بينهما فى أن تشيكوف كان يبرز ما يريده فى مسرحه عن طريق الإحساس الداخلى فى المواقف المسرحية ، أما شو فكان يتجه إلى طريقة الفهم البارد المكشوف .

وآخر المتأثرين بتشيكوف فى المسرح الحديث شاعر إسبانيا العظيم جارسيا لوركا الذى يعتبر امتداداً لكل من تشيكوف وبرنارد شو ، إلى جانب ما أورده فى مسرحياته من بقايا الكلاسيكية الإسبانية والرومانتيكية والسيريالية — ونذكر من مسرحياته بيت برناردا ألبا وماريانا وعرس الدم .

وفى مسرحنا العربى ظهرت بادرتان جعلتا نربط بينهما وبين مسرح تشيكوف ، الأولى عندما ظهرت منذ عدة سنوات مسرحية « الفاس اللى تحت » للكاتب نعمان عاشور ، والثانية مسرحية « السبنسة » للكاتب سعد الدين وهبه .

ونحن إذ نقدم فى هذه الدراسة مسرح تشيكوف بقواعده وتفصيله نرجو أن تكون التجريبتان اللتانظهرتا ، بارقتى أمل جديد فى مسرح يعالج القضايا الاجتماعية والفنية فى مجتمعنا الاشتراكى الجديد ، عن طريق المشاكل الإنسانية فى البيت وفى الشارع وفى المدرسة وفى الجامع .



## المسرحيات الكبار

أبدأ بتعليق ستانيسلافسكى المخرج العلامة الروسى على مسرحيات تشيكوف : « مسرحيات تشيكوف هى الكهف الذى تختبئ فيه جميع كنوز تشيكوف الروحية — تلك الكنوز المحجبة عن الانظار والتى لا يمكن تحسس مواضعها ثم العثور عليها إلا بشق الانفس » .

أكثر مسرحياته ذيوياً : إيفانوف ، طائر البحر ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث وبستان الكرز ، باستثناء مسرحية إيفانوف التى لم تزل من الشهرة ما نالته شقيقتاها الأربعة ، وعلى هذا لم تكن محلا للتداول فى الأسواق الفنية العالمية .

### ١ — طائر البحر :

« محاولات للعيش — وأقدار بلا أهداف . . بالعقيدة وبالرغبة الأكيدة فقط يمكن الاستفادة من العمل الذى نعمله فى حياتنا » .

فى عام ١٨٩٥ بدأ تشيكوف كتابة مسرحيته وانتهى منها فى عام ١٨٩٦ حيث مثلت فى أكتوبر فى بترقارى على مسرح ألكسندرينسكى وسقطت سقوطاً فاحشاً . . ثم أعاد مسرح الفن بموسكو تمثيلها بعد سنتين فنجحت نجاحاً باهراً . .

وطائر البحر هى المسرحية الوحيدة من بين مسرحيات تشيكوف التى خصصها

للفن والفنان ، ففيها يتحدث عن أسرار النفس الإنسانية ، وعن الصغوبات التي تعترض طريق الفنان ، وعن حقيقة الموهبة الفنية ثم سعادة الإنسان . وما هي السعادة الحقيقية وما هي منطقية هذه الحياة . . كل هذه الأفكار يبلورها الكاتب في مسرحيته . . إن رأس موضوع المسرحية هو الحدث الأكبر ، . . إن من رأى تشيكوف أن البجاح يلحق دائماً بالفنان الذي يستطيع أن يسير نحو الحدث الأكبر في انتصار وإقدام .

منطقية الحياة في نظره أن يعيش الإنسان ليسجل هدفاً وليحس بفائدة حياته ، وبأنه يصنع شيئاً من أجل هذه الحياة . نينا بطلة المسرحية تقبل على هذه الحياة - إنها تحب ، لكنها تريد أيضاً أن تعيش . بهذا يحس تربليوف أيضاً . . . إنه فقد هدفه وبذلك أحس أنه فقد حياته . . فقد هدفه ككاتب مسرحي كان يتطلع إلى المقام الأعلى وفقد حياته لأنه لم يصنع شيئاً بما أرادته لنفسه .

يقول تشيكوف عن المسرحية : « طائر البحر . . كلام كثير عن الأدب . . حوادث قليلة . . ونغمات كثيرة وأطنان من الحب ، . . حقيقة تؤيدها أحداث المسرحية وحوارها ، فأبطال المسرحية يتحدثون كثيراً عن الحب وعن مهنة الأدب ، فتربليوف يحب نينا ، ونينا تحب تريجورين ، وأركادينا تحب تريجورين أيضاً ، وماشيا تحب تربليوف ، وميدفيدنكو يحب ماشا ، وبولينيا تحب دكتور دورن ، لأنهم جميعاً يحبون ولأنهم جميعاً يمثلون الحب التمس .

ليس معنى هذا أن هذا الحب التمس بأطرافه الكثيرة في الشخصيات المتعددة بالمرحلية هو موضوع المسرحية . . . لا ، قد يكون موضوع المسرحية وعصها الأول هو المعاناة والكفاح لشخصية شابة هي شخصية نينا . . .

إن مأساتها تحمل كل أهداف تشيكوف، فهي تقول على لسانه : « يجب أن نثق في أنفسنا . . . يجب أن نثق في قوتنا . . . يجب أن نثق في حياتنا . » إن نينا تنصر بعقيدتها وقوتها وبعزمها، وهي في هذا تختلف عن تربليوف الضعيف الذي يدفعه تبلبل أفكاره إلى الانتحار .

ثم إن الرمز بطائر البحر والقصة التي يبتدعها تريجورين دائماً من فكره . . . والتي تطرأ على ذهنه قد تكون هي موضوع المسرحية . . . إن شخصية تريجورين هذا الكاتب الذي لم يجد عملاً ناجحاً يعمله في حياته خيراً من أن يغمر بالفتاة الهاوية نينا حتى يوقعها في حبه خليك بأن تكون قصته هذه موضوعاً للمسرحية . . . فنيينا يصيبها التشويه ويلحق بها القضاء . بعد أن يتصل بها تريجورين وتحمل منه . . . لقد قتلها كما قتل تربليوف . طائر البحر النورس الأبيض الجميل .

والرمزية في المسرحية تتخذ أشكالاً ومواضع كثيرة ، فنيينا هي طائر البحر الذي يجذب إليه تريجورين ، وتربليوف الذي يطلق على نفسه الرصاص في طائر البحر إنما هو يصوب المسدس نحو قدره ونحو مصيره . غير المجردى أو المنتج في هذه الحياة . .

تربليوف ونينا كساب وشابة يبحثان عن الحياة وعن طريقها —  
عن النجاح وعن طريقه . كل منهما يبدأ في طريق خاطئ . . . فنينا  
تخطئ في معرفة الفن الحقيقي بالنجاح الزائف بينما نراها تكافح وتعرض  
لصدمة كثيرة في حياتها، كطرد والديها لها، ثم هي تترك حبيبها بعد ذلك ،  
ثم وفاة ابنها من تريجورين — كل هذه الصدمات لا تمنعها من السير في  
طريقها نحو هدفها .

أما تربليوف فيظل سائراً متخلفاً — حتى إذا ما اكتشف في نهاية  
المسرحية أنه لم يفعل شيئاً من أجل نفسه أو من أجل فنه يصوب المسدس  
إلى رأسه ليقتل نفسه .

إن نينا شخصية انتصارية أكبر وأقوى من تربليوف ، فهي بعد حب  
عنيف قاس ، وبعد حياة مليئة بالخديعة والمرارة تصل إلى طريقها ، إنها  
جدت فوجدت ، فهي إذن والحالة هذه تمثل نظرية من نظريات تشيكوف .  
إنها تتغير في آخر المسرحية إلى شخصية أخرى : امرأة ذات إرادة ،  
ذات قوة وذات عقيدة تقتنع بأن العالم جميل وأن الحياة جميلة . . . العالم  
والحياة جميلان لا يعرف الطريق إليهما من لم يدرك النصر في سبيل الحصول  
عليهما ، والنصر لا يأتي إلا بالعقيدة والقوة والإرادة . . .

كما أن شخصية تريجورين تترجم على لسانها آراء تشيكوف حين  
تقول : « إن من لا يحس نعمة الأدب أو من لا تكمن فيه موهبة التأليف  
متذرعة بالقوة والجمال فهو ككاتب يتخذ لنفسه مهنة فاشلة غير منتجة . »



وعلى هذا كنا نرى تريجورين يجمع الخبرات والمواقف في الحياة كما يجمع اليهودى المال ، وفي هذا يعكس تشيكوف نفسه على هذه الشخصية في أسفاره الكثيرة . . . . كما أن الشكوك التي كانت تساور تريجورين في كتاباته هي هي نفس الشكوك التي كانت عند تشيكوف . المؤلف الذي طالما لم يرض عن نفسه أو عن كتاباته .

وتربيلوف ككاتب كان يعبر تعبيراً صادقاً عن تشيكوف نفسه . . . لكن كان ينقصه الهدف في أعماله — إنه يؤلف دون أن يقول ماذا يريد ، ودون أن يوضح أو يرمز حتى لماذا يكتب ولماذا يؤلف . . . ولذلك فهو صورة صادقة لدكتور استروف والخال قانيا . . . لقد أرهاق نفسه بالعمل .

إن لب المسرحية ليس في طائر البحر النورس الأبيض الجميل الذي سقط فهوى إلى أسفل ، إنه في طائر البحر المنتظر الذي يرتفع إلى أعلى ليحلق في سماء عليا .

ثم لماذا كل هذا الحب الكثير في المسرحية ؟ . . من حقائق تشيكوف . « السعادة ليست في الحب ، لكنها في الحقيقة ، . . . بهذا الحب التعس الذي يزن كثيراً في طائر البحر يؤكد تشيكوف نظريته ويبررها .

فهذه ماشا زميلة نينا في العمر . . . إنها شخصية شاعرية حساسة ترى في الكاتب تربيلوف أملاً وحباً — لكن حياتها ليست ذات

مهدف يحمس من روتين هذه الحياة القائمة على وتيرة واحدة . فهم يقول  
لتريجورين: وأنا ماشا — التي لا تعرف كيف جاءت إلى هذا العالم . ماشا  
التي لا تحس لم تعيش في هذه الحياة .

إذن هي تصور الفتاة المخلصة النبيلة في عصرها ، إنها تعكس صورة  
الملايين من بنات جنسها العذارى صاحبات الحب الشاعري العذري النقي ..  
وكم من ماشا تعيش مثل هذه العيشة النعمة ، وكم من ماشا تتعذب  
تحت نير الحب الطاهر الزكي دون أن تجد لنفسها مخرجاً أو هدفاً .

إن الحب في هذه الشخصية ( شخصية ماشا ) يفقد جماله وسحره ..  
فهذا الحب العقيم ذو الطرف الواحد يقضى بفعل الزمن وبفعل الأحداث  
على الشاعرية التي تغلفه ، ويقضى معه على أعظم وأنبىل مزايا الإنسانية في  
شخصية ماشا ، فيحولها قرب نهاية المسرحية إلى شخصية أخرى —  
شخصية خشنه عنيفة قاسية الطباع تتصرف بخشونة مع ميدفيدنكو  
المعلم وزوجها المستقبل .

هذا مثل واحد لحب تعس وماتعانيه ماشا من ويلات وآهات وآلام  
وأحلام وهي تحمل في صدرها هذا الحب ، فما بالك بما يدور في صدور  
بقية شخصيات المسرحية . . ونستطيع أن نقول إن مشكلة ماشا تشبه  
إلى حد كبير مأساة سونيا في الخال فانيا . وقبل أن أختم حديثي عن  
شخصية ماشا أوضح خيطاً رفيعاً يربط هذه الشخصية بشخصية تريليوف،

فأشأ تقول : وغالبأ ما يكون لدى شعور بعدم الرغبة فى أن أعيش ، .. إن .. هذا يؤكد الصلة بين أفكارهما .. فكل منهما ليست لديه القوة لمواجهة نفسه بنفسه .. ليعرف ما هى مقتضيات الحياة وطبيعتها .. وفى النهاية ينتهى كل منهما فى الحياة على خيبة أمل ..

أما بقية الشخصيات : تريجورين ، أركادينا ، ماشا والآخرين ، فلا يمكن حتى مساعدتهم — إنهم يعيشون كما اعتادوا أن يعيشوا ويقضوا حياتهم يوم الروتين العادى .. وحتى لو خطر على بالهم أن يفكروا أو يبدأوا فى التفكير فى شىء جديد فإنهم يستمعون للهاتف الذى ىرن فى آذانهم ، إن أى إقدام سيكون خطرا عليهم وستعظم به حياتهم ، ولذلك فهم صامتون — وإلى الأبد .

### ب — الحال فانيا :

« حياة دون هدف لا يمكن أن تكون نظيفة نقية أو حتى مجدية ، » قال مكسيم جوركى : « إن المسرحية تعتبر شاكوشا يدق على عقول المستضعفين ، » . فالحال فانيا تصور الكفاح والتضحية من أجل الغير .. لأنها تبرز الجمال المفقود .. وفى نقطة التركيز يقف الأستاذ سيربريا كوف وفوينتسكى ( الحال فانيا ) .

إن شخصية الأستاذ سيربريا كوف هذه التى يذبح صيتها قبل دخولها :

إلى المسرح عن عملها المتواصل حتى لأنهم يصنعون له الشاي في الثانية صباحاً  
لأنه دماجه في متابعة أعماله ودراساته حتى هذه الساعة المتأخرة ، لشخصية  
غريبة .. فأول ظهور للأستاذ في المسرحية لا يتعدى بضع ثوان يطلب  
فيها أن يعدوا له الإفطار ويرسلوه إلى حجراته لانشغاله — ٢٥ سنة  
يكتب الأستاذ ويلقى محاضرات عن الفن ومع ذلك لم يصل إلى أية  
نتيجة أو أي هدف — ٢٥ سنة احتل مكان إنسان آخر كان يجب أن  
يكون مكانه ويقوم مقامه ليعخدم بلده ، فقد تكون موهبة هذا الآخر  
قديرة على خلاق شيء جديد . إن سيربريا كوف هذا الرجل المجرد من  
المواهب لا حاجة للعالم به ، فهو يتمتع بزوجة جميلة وبشهرة زائفة  
لا يستحقها في الأوساط العلمية ، ثم هو فوق ذلك معبود للنساء بطرسبورج ،  
وأخيراً هو الأستاذ سيربريا كوف الذي يكتب الكتب الممقاة .

إن تشيكوف يكشف ويفضح هذه الشخصية رويدا رويدا ، فكلما  
دبت بقدمها على المسرح كلما نحا المؤلف إلى كشف حقيقتها أكثر فأكثر ..  
الحياة الريف لا تروق لمزاج الأستاذ فهو يملأها ، إنها العجرفة والانانية  
في الشخصية ، فهو يسيطر على البيت ومن ثم فالكل هنا يأتمر بأمره كما  
يفعل الطفل الصغير المدلل . إن أكبر ضحية لهذا المغرور هو الحال فانيا .  
وتشيكوف بتسميته مسرحيته باسم هذه الضحية إنما يعبر عن انخيازه  
للجانب المظلوم في هذه القضية — قضية الحال فانيا الخاسرة .. فالأستاذ  
يقضي على مواهب فانيا وعلى أهدافه في الحياة ، هذه الحياة التي كان  
يمكن أن ينتج فيها رجل في مثل نشاط فانيا وإخلاصه وحيويته .



أخذ فانيا على عاتقه رعاية شئون الأرض ( أرض الأستاذ )  
ويظل يعمل فيها قائلاً حياته الشاببة ليعترك فرصة التفرغ والتحصيل  
والإنتاج الأستاذ سيربريا كوف . فماذا كانت النتيجة ؟ بعد كفاح ٢٥  
عاماً يفيق فانيا في النهاية لتحدث المفاجأة الكبرى وتنكشف الخدعة  
والعظيمة الهائلة في حياته ، ليجد أنه أهدر عمره وحياته وكفاحه وشقاه  
دون جدوى ، فلم يكن الأستاذ إلا مظهرًا خاويًا خالياً لم ينتج شيئاً  
يستحق الذكر أو التقدير ، وتكون النتيجة أن يشور فانيا وتجهش في  
نفسه ثورات عدة . . . ثورة على الأستاذ ، وثورته على الحب المكتوم  
المكبوت منذ القدم — إذ هو يحب هيلينا زوجة الأستاذ بل يعبدها  
عبادة — وتسيطر على فانيا في ثورته الشهوة والاستقلال — الرغبة  
في الحرية والاستقلال عن الأستاذ ليخرج إلى طريق الحرية ، طريق  
الحياة الحرة الكريمة لا حياة الخدمة الدليلة

إن فانيا وسونيا ابنة أخته يعملان طيلة حياتهما من أجل سعادة  
الآخرين فماذا كانت النتيجة ؟ إن فانيا في عامه السابع والأربعين يكاد  
يمكن شحاذاً بمعنى الكلمة ، لم يعرف قط في حياته ما هو الفرح أو ما  
هي السعادة أو الراحة — ثم الآن وبعد هذا العمر الطويل تتفتح عيناه  
على الحقيقة المرة . . لقد بذل أجل أيام حياته وأفق شبابه في خدمة  
الأستاذ دجال مستعبد متعرج القلب . . قد يكون فانيا قد وصل إلى  
السعادة لو لم يتقابل مع الأستاذ في حياته . بهذا يصل الحال فانيا إلى ثورته

العارمة ( المتأخرة ) فى نهاية الفصل الثالث كما لو كان يريد بها أن يعوض..  
بسرعة ما فاتته فى حياته الفاشلة — فنراه يشرب الخمر لأول مرة حينما  
استيقظت كل أفكاره لتبحث عن الحياة المفقودة .

إنه يقول للأستاذ : «أضعت على حياتى — أنا لم أعش ، لم أعش ، ..  
إن تصرفات فانيا خلال الفصول الثلاثة حتى ساعة رفعه راية التمرد -  
والعصيان فى ثورته العارمة تؤكد أن فانيا رجل مخلص متفان فى عمله -  
أهل للرقى ومستحق له . لكن ماذا يحدث بعد ذلك ؟

الثورة تخف حدتها ويحاول بعدها فانيا الانتحار — لكنه تحت  
تأثير سونيا يعود مرة ثانية إلى عمله ويعد برعاية أرض الأستاذ ودفع  
مخصصاته مع كل ما تدره الأرض من منافع أخرى . . . . وتعود عجلة  
الزمن بفانيا إلى حالتها الأولى — ونعود نحن الجمهور إلى أول المسرحية  
وإلى الظروف التى سيطرت على هؤلاء الأشخاص قبل أن يكتب  
تشيكوف مسرحيته — وكأنه ليست هناك مسرحية وكأنه ليست هناك  
أفكار المؤلف يخرج بها هؤلاء المستضعفون من سباتهم العميق . .  
فالمسرحية فى نهايتها تشبه بدايتها إلى حد كبير — إن كل شيء كما هو —  
لم يحدث أى تغيير فى أى شيء — لم يمت أحد — ولم تتغير نظم اجتماعية -  
أو علاقات مادية — كل شيء راكد — إنه . . استمرار الحال .

كما أن بقية الشخصيات التى وقفت إلى جانب الأستاذ وفانيا فى المسرحية -  
شخصيات لها مكانتها ولها أهدافها وكيانها . فهذه سونيا ابنة الأستاذ -

من زوجته الأولى وابنة أخت فانيا وزميلته في الكفاح في الأرض منذ  
اشتد عودها في هذا البيت ، إنها لا تعتبر حية في المسرحية رغم كفاحها  
فهي تهلك بدنها في رعاية الأرض كما تضيى عقلها في حساب إرادات الأرض  
والممتلكات في السجل الخاص بذلك للأشياء ، شخصية لا هدف لها في  
حياتها — لا تعرف معنى السعادة ومع ذلك تحمل حباً طاهراً ميتاً  
بين جنبها . إنها الشخصية التي يقع على كاهلها كل أخطاء مجتمعاتها ، فهي  
تبدو كالنغم الحزين الهادي الذي يأتي برفق وحنان من مدى بعيد في  
أوركسترا يصخب بالآلات الرنانة القوية . وسونيا أيضاً ضحية من ضحايا  
الاستاذ سيربرياكوف ، قد لا تدري سونيا نفسها بهذه الخسارة التي  
لحقت بشخصيتها ، لكنها لا بد وأنها تحس بها على الأقل . . تحس بخسارتها  
لا لأن العالم سيء ولكن لأن مجتمعاتها سيئة ، كما تحس أخيراً بفقدانها  
لحبها لا لأن هذا هو قدرها ، ولكن لأن الظروف هي التي أودت  
بهذا الحب إلى الفشل . . هذا هو نظام مجتمعات الكاذب . . إنها تعترف  
بأنها تعسة بل أشد تعاسة من الخال فانيا ومع ذلك فهي مذهنة تتحمل  
الآلام حتى تنتهي أيامها .

كما أن فانيا هو الآخر يعترف بأنه لا يستطيع أن يبدأ حياة جديدة  
لأنه الفلاح الذي عمل في أرض الاستاذ ٢٥ سنة ، ثم إنه المحب الوطن الذي  
سرعان ما استخفى عن ناظره حبيته . . إنه يشعر بأنه فقد حياته في كلاً الميادين .  
بعد ذلك تطالعنا شخصية دكتور أستروف . . وهو هنا المبشر

بالمستقبل . . . يحمل عبئاً ثقيلاً على كاهله ومع ذلك فهو كالطائر ذى  
الجنأحين . . . إنه يستطيع أن يرفرف بهما وهو على الأرض لكنه  
لا يستطيع أن يطير إلى العالم الذى يتمناه لنا فى المسرحية . . . لا يستطيع  
أن يطير إلى عالم أرقى وأفضل — فهو إذن والحالة هذه يمثل الأفكار  
الطليعية ويخدم القضية الإنسانية فى المسرحية . . . فأستروف يعمل من  
أجل الجمال الروحى . . . إنه يخطط للمستقبل بأفكاره الكبيرة فيتمنى أن  
تعمل طرق السكك الحديدية محل الغابات ويرجو أن تمتلئ القرية بالمصانع  
والمعامل والمدارس حتى يكون الشعب حينئذ أتم صحة وأكثر غنى  
وأعلى ثقافة . إنه يستنكر المستنقعات التى تغطيها أسراب البعوض كما  
يستنكر الفقر والتيفود والدفتريا وغير ذلك من الأمراض ، إن مايقوله  
هذا صورة للإقطاع ومجتمعه ، والسكان الذين يقضون حياتهم تحت  
وطأة النضال من أجل الحياة هم الفلاحون . . . الفلاحون الذين تمثل  
غالبيتهم معظم سكان القرية والناحية — بل معظم سكان روسيا نفسها .  
إن انحلالهم هذا سيذهب الجهل والبلاهة والفقدان المطلق لكل شعور  
بالمسؤولية . . . الجائع والبائس والمريض كل منهم لا يفكر إلا فى أن يشبع  
بطنه أو يطيب نفسه . . . هذا هو هدفهم الوحيد . . . لأنهم لا يفكرون  
فى الغد فهم لا يستطيعون أن يدعروا شيئاً لسحق هذه الحياة والقضاء  
عليها . إنهم مهذرون أيضاً، فهم أولاً وأخيراً من نسج تشيكوف وهذا  
هو ما أراد به لهم .



إن منولوج أستروف في المسرحية حرب من تشيكوف على لسانه  
الحياة الإقطاع والترف والحياة الكسل والفراغ ، فأستروف يتهم هيلينا  
زوجة الأستاذ بأنها تأكل وتنام وتتنزه وتفتن الناس بجهاها ولا تحس  
لأى واجب من واجباتها في الحياة ، ليست هذه هي الحياة التي يراها  
تشيكوف ، ليست الحياة أن يعمل الآخرون في ذلة وخضوع من أجلها  
بينما تظل هي لا تفعل شيئاً .

إن أستروف يبرر احتقاره للفلاحين ويبتئهم بأنهم قذرون أجلاف  
ليس فيهم تفكير وليست فيهم حركة . . . إنهم جامدون . . . حتى البقية  
الباقية التي نالت قسطاً صغيراً من الثقافة هم الآخرون ينحرفون إلى  
شغل أنفسهم بالفلسفة والسفسطة والاستهتار فيحدث التباغض بينهم .

إلى جانب هذا جمعت شخصية أستروف بين ضلوعها حر الأفكار  
بوسعة التفكير . لقد ناضل وكافح كطبيب . . سافر إلى القرى في البرد  
وتحمل العواصف الثلجية وقطع المسافات الطويلة من أجل مرضاه . .  
نومع ذلك فهو يعلم أنه يفعل كل هذا من أجل شعب يائس جامد أصابته  
العلل والأمراض .

إن في قوله : « يجب على الإنسان أن يكون جميلاً في كل شيء . .  
في وجهه ، في ملابسه ، في روحه ، وفي أفكاره . . » لرمز عن الجمال المفقود في  
هذه الحياة التعسة التي يعيشها .

إن دكتور أستروف في نهاية المسرحية يجد نفسه بلا هدف بعد حياة الكفاح الطويلة التي عاشها ، ويجد نفسه لا يستطيع أن يعثر على خيط نجدة يقوده إلى ما تمناه للمستقبل . . . تماما مثل الحال فانيا .

ثم شخصية هيلينا زوجة الأستاذ الثانية الجميلة النافذة التي لا هدف لها في الحياة غير التجميل والتزخيف والتأنق . . . إنها تقضى على نفسها وعلى غيرها . . . إنها لا تريد أن تكون عامل بناء في مجتمعها ، فالحياة غريبة عليها إذا سلينا بأن الحياة في نظر تشيكوف هي العمل . فهيلينا تقضى على نفسها وعلى غيرها . إنها زوجة الأستاذ سيربرياكوف فقط . . . زوجة هذا الأستاذ الذي يعيش في بطالة والذي ينغمس حياة زوجته بهذا الزواج غير المتكافئ . . . إن هيلينا رغم ثرائها تعيش في مجتمع يحرم عليها الوبال أيضاً . . . فهي هنا في المزرعة الضيقة الحبيبة لكل من فانيا وأستروف ، ومع ذلك فهي تعاني من انفعال داخلي يكاد يمزق عليها حياتها . . . إنه السأم . . .

تقول في حوارها : « أنا أموت من السأم . . . لست أدري بم أشغل نفسي ، . . . إن هذه الضيقة الكبيرة الراسعة الاطراف التي يملكها زوجها لا تعوض لها هذا الشقاء . . . بل إنها تضفي عليها إحساساً بأنها أسيرة لهذا الأستاذ الأناني .

ثم إذا تمررنا لمشكلة الحب عندها . . . إن هذا الشباب الناصر وهذا

الجمال الساحر لا يجد متنفساً لدى الزوج الأستاذ المريض . . إن هيلينا لم تعد تستطيع صبراً معه ، فهي تعيش تحت سقف واحد مع الحال فانيا الذى يحبها ولا يغمض له جفن من أجلها ، ويمزق ذلك إحساسها بعدم ثقة زوجها فيها . . لقد اعترف بذلك فى المسرحية . . . اعترف بخطئه وبغبائه ، فهيلينا والحالة هذه تعيش فى قلقلة فكر وحيرة بال ، فكل هذه التيارات وهذه الأعاصير تدفعها إلى البكاء . وماذا تفعل؟ إنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً ، فهي تحس بشقائها وذبولها بعد خمس سنوات أو ست كما تقول . . ولكنها تستسلم للذبول .

ولنقف برهة لنسجل وداع فانيا لها فى مقترب نهاية المسرحية . . هذا الوداع العظيم الذى يبرز بقوة الخيوط التى نسجها تشيكوف طوال فترة أحداث المسرحية . . إن هذا الوداع يؤكد ما قيل عن تشيكوف من أنه ينبع من نفسه ومن أحاسيسه ، لكنه لا يقول من أين تأتى الريح فى مسرحياته . . ففانيا يطلب من هيلينا الغفران . . لجرأته معها أثناء زيارتها وإقامتها بالمزرعة . . الغفران لحبه لها الذى ظل سنوات طوالاً قاسى فيها اللوعة والاسى . . إن هذا الحب يمثل مرحلة إنسانية ومشكلة عاطفية ملكت عليه نفسه . . إن هذه المشاكل الإنسانية قد تحدث لى ولك كما حدثت للنحال فانيا — ومن هذا الخيط الرقيق الذى يعتلج نفساً بشرية أصيلة نستطيع أن نقدر فن تشيكوف ومنبعه الاصيل من نفسه .

إن مسرحية الخال فانيا التي بكى جوركى عند ما شاهدها لأول مرة لتجعلنا نصرخ في ألم لنقول : أواه أواه من هذا المنزل ومن هذه الضيعة .. صرخة تطلقها نحن المتفرجين مع المخرجات التي يطلقها الآلاف ممن هم على شاكلة فانيا ممن يتعثرون في حياتهم بشخصيات كشخصية الأستاذ سيربريا كوف . وآهات وأانات تتضرع بها الآلاف مثل سونيا ممن قضى عليهم بالشقاء الأبدى دون هدف ودون بريق يقودهم نحو طريق أفضل .. وتنتهى المسرحية — تنتهى بكلمات حلوة عذبة من سلاسل تشيكوف الذهبية معبراً فيها عن جمال الندم في كلمات سونيا التي تتحدث فيها عن الحياة الجميلة التي كان يجب أن يعيشها فانيا وأستروف .. الحياة التي تكافئ للعاملين من المواطنين الصغار الذين يبذلون دماءهم في سبيل أوطانهم ومجتمعهم .

إن سونيا والخال فانيا يبقيان إيرا أصلاً كفاحهما في الحياة ، وكما كانا من قبل ، لم يزد عليهما إلا عمق جرحهما بمشككتيهما العاطفتين ، هذا الجرح الذى جلبه الأستاذ وزوجته بهذه الزيارة ..

وماذا بعد ذلك ؟ .. يخرج الأستاذ من المسرحية بعد أن انكشف ، وافتضح أمره ، يخرج محقراً خاوياً ذليلاً يجر أذيال خيبته ، وهيلينا تبقى إلى جانبه لتمثل الرأسمالية ولتكمل صورتها مع زوجها ... أيضاً بلا عمل .. أما سونيا التي لم تظفر بحب دكتور أستروف فإنها تطوى خبياً بين جنبيه ودكتور أستروف يواصل أعماله فى التراب والأوحال . وتندق أجراس مدوية الصوت تحمل أهداف تشيكوف قائلة :

« لا تخدموا أصناماً مزيفة ..... إقبض على يومك بيدك ...  
وكن إنساناً يعتز بنفسه بين الناس » .  
وعلى هذه الآمال الكبار يحرك العجوز تيليجين أصابعه على أوتار  
قيثارته يرجو الأمل والنور .

\*\*\*

### الشقيقات الثلاث :

« حل الوقت لينطلق كل منا إلى العمل الأكبر ... العاصفة قادمة  
في الطريق قوية عارمة لتزع من مجتمعنا الكسل والخمول واليأس ...  
بعد ٢٥ أو ٣٠ سنة سيعمل كل إنسان » .

قال تشيكوف : « الشقيقات الثلاث كانت عملاً قاسياً »

أشخاص المسرحية أشخاص مثل تشيكوف نفسه يشدون الحياة  
ويعيشون فيها بما تحتويه من مرح وضحك وألم وبكاء ويمجرون وراء  
مباهجها وملذاتها . إنهم يريدون أن يعيشوا ويبذلوا كل ما في وسعهم  
لكي يقتحموا العقبات ويتخطوا العراقيل التي تقذف بها الحياة  
في طريقهم .

في يناير ١٩٠١ قدم مسرح الفن بموسكو هذه المسرحية التي تروى  
في أسى وقلق قصة شقيقات ثلاث من الريف . وفي هذه المسرحية أراد  
تشيكوف أن يتجه ولو قليلاً نحو الكوميديا ونحو ما يشبه الاوبريت ،  
لكننا أمام حوار المسرحية وبالشكل الذي ظهرت به نجد فيها الناحية



الكوميديّة بمقاييس ضعيفة ومعايير قليلة .. فيها ما يجلب الضحك والمرح للجمهور ولكنه ضحك ومرح من نوع آخر .. إنهما يظهران في المسرحية بصورة درامية ... صورة تبعث على الحسرة ..

الشقيقات الثلاث أولجا وماما وإيرينا لسن سعيدات ... إنهن يقضين أيامهن في ظروف غير واضحة المعالم وغير ظاهرة الهدف .. حياتهن تسير في بطل .. غبار ناعم غير ملموس يخيم على حياتهن رويداً رويداً .. وحب غفيف يرفرف على حياتهن .. إنهن مشتاقات لموسكو مدينة العلم والنور ، مشتاقات إليها بدرجة كبيرة وبرغبة أكيدة حتى لتكاد قلوبهن تنفطر .

إن مسرحية الشقيقات الثلاث مأساة أيام الأسبوع العادية ، الشقيقات يحلمن بالمستقبل ولكن لا يستطعن أن يفعلن شيئاً من أجل هذا المستقبل خاصة وهن بنات .. إنهن فقط يتأملن — يبحثن عن السعادة وعن طريقها .. يتفلسفن عن الطيبات وعن الثقافة . كل هذا يحدث في المسرحية دون انقطاع وبلا استراحة .

إن الواضح في هذه الشخصيات التي أوردتها تشيكوف على هذا النحو أنها شخصيات ينقصها اللبمان والبريق . فهن يرضين بما قسمه الله لهن ولا يستطعن حراكاً ، فهن يتحدثن ويشترثن ويتجادلن دون أن يفعلن شيئاً .. إن فقدانهن للأرض التي كن يمتلكنها والتي بددها أخوهن أندريه ليعادل بيع بستان السكرز . إنه رمز للقضاء على الإقطاع . فمحاولات

تشيكوف والحالة هذه تعتبر مرحلة انتقال أيضا في المجتمع الروسى ،  
فبينما كانت دول أوروبا الغربية فى ذلك الوقت تتجه نحو طبقة النبلاء  
ونحو البرجوازية ، كانت آداب المسرح الروسى تمثل انتقال المجتمع  
الروسى إلى مرحلة سياسية جديدة وهى ظهور طبقة ثالثة لا هى نبيلة  
ولا هى برجوازية ، إنما هى طبقة العمال .

كتب تشيكوف مسرحيته هذه بعد أن قضى الصيف فى قرية فوسك  
رسنسك إحدى قرى الريف على مقربة من مدينة موسكو . . هناك  
اختلط بقوة من الجنود المعسكرة فى القرية . . خبر تشيكوف كثيراً  
من حياتهم كما صورها فى الشقيقات الثلاث إذا بحثنا فى شخصيات  
المسرحية نرى أولجا كبرى الشقيقات المدرسة بإحدى مدارس القرية  
قد فاتها قطار الزواج لترعى شقيقتيها وأخاها أندريه ، كما نجد الأخت  
الوسطى ماشا قد تزوجت بمدرس ثانوى فقدت معه التجانس الذهنى  
والوجدانى إن لم يكن الجسمى أيضا . . . كما فقدت معه الحب والعش  
والبيت . أما الشقيقة الصغرى إيرينا فهى ما زالت فى العشرين من عمرها .  
لأنها تخشى أن تلحق بأختها الكبرى فى قطار يصل بها إلى محطة العوانس . .  
إن إيرينا أصغر الشقيقات لا تريد أن تكون حطاما فهى أشد الشقيقات  
إيمانا بالهرب من هذه الحياة الروتينية التى يحيينها .

فإيرينا فى نظر تشيكوف تمثل الشباب ، والشباب يمثل القوة والامل  
فى مسرح تشيكوف الرمضى . إيرينا تريد أن تهرع إلى موسكو وتترك

الريف المغلق الضيق الحدود . إنها محاولة إنسانية خالصة ، محاولة نسيان  
الأسى والشقاء والخروج من حياة سخيصة رتيبة ترضى عنها إيرينا أو  
شقيقتها . . . بل إنهن يمتن هذه الحياة أشد المقت .

وفي هذا تختلف إيرينا عن شقيقتها كما تختلف أيضا عن آنيا في بستان  
الكرز في أنها وجدت ما تتعلق به في حياتها ، ألا وهي موسكو ورمز  
الحرية . بهذا تتقدم أختها وآنيا ، فكلمات الختام في الفصل الثاني تؤكد  
لنا أن إيرينا مازالت متعلقة حاملة بأملها في الرحيل إلى موسكو ، لم يغب  
هذا الخاطر عن ناظرها ولا تزال تردده بين أنفاسها .

كما أن منولوجها في المسرحية يؤكد هذه الآراء وهذه الآمال . إنها  
تقول : « إن كل شيء تكشف لي . . على المرء أن يعمل وأن يجهد حتى  
يسيل منه عرق الجبين مهما كان مقداره لأن هذا هو معنى حياته وهدفها  
وسعادتها وحماسها .. كم هو جميل أن يكون المرء عاملا يصحو في الفجر  
ويكسر الأحجار ليعبد الطريق أو أن يكون راعياً أو معلماً  
للأطفال . . »

إن أولجا ترضى بشقتها وتجاهد وتعمل وتنتظر . . والاخت  
الوسطى ماشا تعيش في دوامة عاصفة ، لقد تزوجت من أحد المعلمين  
بالمدارس الثانوية وكلنا يعلم الآن رأي تشيكوف في المعلم . . إن كوايجين  
المعلم وزوج ماشا مثال كبير لخيبة المفكرين والمعلمين في ذلك الوقت . .  
لأنه يصور التفاهة بعينها ، هذه التفاهة التي جرت عليه احتقار زوجته له ،

فهو يتحدث عن ناظره كمثل أعلى بمناسبة ودون مناسبة في أكثر من موضع في المسرحية دون أن ينظر إلى المثل العليا الحقيقية التي كان يجب أن يكون هو أول من يحمل مشعلها، بل لقد ظهر كواييجين على العكس من ذلك عديم الشخصية تافهاً - فاقد الرأي ليست فيه جرأة لا يثق في نفسه حتى بينه وبين نفسه . لقد كان زواجه بـ ماشا مأساة للفتاة التي رضيت بما خباه لها قدرها . .

وإذا بها تتقابل مع فيرشنين أحد ضباط الفرقة العسكرية التي تحمل بقرتهم وزميل والدها المتوفى وصديقه . . . لتنشأ بينهما قصة غرام عذرى عفيف . . لكن فيرشنين متزوج هو الآخر ، كما أن لديه من هموم الدنيا ما يثقل كاهله ، فزوجته تنغص عليه حياته — ومجتمعه ينغص عليه معيشته . مشكلة حبه ماشا مشكلة إنسانية محضة ، فهل يستطيع التغلب عليها ؟ أبداً وأبداً . . خلف ذلك مشاكل زوجته ثم ابنه . وإن كل ذلك يمثل سداً منيعاً وستاراً سميكاً يفصل بينه وبين ماشا ، ويقف الفراق في هذه المشكلة موقف التين الهائل ليفرق بين الحبيدين وليجدد مأساة يضمها إلى مأساة ماشا في زوجها ومأساة فيرشنين في زوجته .

إن ماشا تقول لفرشنين في أحد مواقف المسرحية : « إنني في الواقع أشعر بالخوف . . لا تكرر ما قلته الآن من فضلك . . لا بل استمر قالاً مر عدى سيان » .. إن هذه الكلمات ما هي إلا تعبير عن الضعف الذي

تتمتع به ماشا .. الأمر عندها سيان أن يحبها فرشنين وأن يحررها ويحرر نفسه أو لا يفعل شيئاً .. إذن هي تسلم بواقعيات الحياة وما جلبته عليها من مصائب .. إذن هي لا تريد أن تخلص نفسها من هذا الزوج التافه كوليدين لتحرر نفسها من عبوديته وغبائه وتنطلق إلى حيث تستطيع أن تعيش .. إلى حيث تجد ثقافة مماثلة وتجاوباً وجدانياً وذهنياً .. إلى حيث حياة أفضل وأسمى .. إنها تحس بمأساتها ومع ذلك فهي تقول : والأمر عندى سيان ، ، لا عجب في ذلك .. أليست ماشا شخصية من نسج تشييكوف العظيم ؟

إن فيرشنين يحمل في هذه المسرحية الآراء الجيدة التي يحملها زميله دكتور أستروف في الخال فانيا، فعلى لسانه يجرى تصوير بلاهة أشخاص عصره وتفاهاتهم وعدم تقديرهم للأمور فهو يقول : دانتا لا نستطيع أن نفرق بين ما سيقدر له أن يصبح عظيماً وهاماً من أمورنا وبين ما سيعتبر هزلاً سخيلاً ، ،

إن في هذا إهداراً لرأى الفرد وعدم استطاعته التفريق بين الردىء والجيد والغث والسمين .. هؤلاء هم أبطال تشييكوف المنتزعون من حياة الريف الروسى ... لأنهم المثقفون في ذلك العصر فما بالك بعامتهم ؟ فيرشنين أسلوب الإرادة لا يستطيع أن يعمل شيئاً — إنه يفكر فقط ولا يستطيع أن ينفذ أو يخرج إلى حيز الوجود ما يحيش ب صدره .. هو يحس بعدم رضائه عن حياته ولو أنه يقبلها ويحس أيضاً باستحالة استمرار



هذه الحياة على منوالها الرتيب هذا ويسكت عليها ، فيه الأمل وفي نفسه  
الافكار لكنه لا يستطيع أن يخلق هذه الحياة الجديدة المنتظرة . لماذا ؟  
هذا هو سر تشيكوف . إن فيرشتين يقول : « لانتى أحب الحياة حباً  
وحشياً ، فهل هو يستطيع أن يرجع كفة حبه لماشا ؟ أبداً .

كما أن شخصية تيوزينباخ لها مثل آرائه وأفكاره . إنها معاً يمثلان  
الطليعية في المسرحية وبحسان الفجر الجديد — فحراً سيشرق ليطرد  
الكسل واللامبالاة من حياة المجتمع الروسى . . . وأكبر دليل على أن  
شخصية تيوزينباخ شخصية لم تستطع أن تفعل شيئاً أنه لم يكن في وسعه  
أن يتنازل بسهولة عن رتبته في الجيش ليظفر بقلب إيرينا التى يحبها  
ويهواها .

ويسير تشيكوف في عرضه لإبطال مسرحيته واضعاً نصب أعيننا  
كلمة الحرية وتاركاً إيانا نستنتج ما تعنيه هذه الكلمة من معان . فأندريه  
أخو الشقيقات التعس الذى أراد له كل واحد أن يحد ويحتهد حتى يصبح  
أستاذاً في الجامعة نراه يضمحل وكلما مر عليه فصل من الفصول انحدر  
إلى أسفل رويداً رويداً حتى يصل به الحال فى نهاية المسرحية إلى أن يكون  
كدمى الأطفال أداة لينة رخيصة فى يد زوجته الوصولية ناتاشا التى قضت  
على حريته فى هذه الحياة . . .

وهو الآخر يذكر الحرية . . . والحرية على لسانه رمز رائع يرمز

تشيكوف إليه بالمطعم الهائل إلى جنبات مدينة موسكو الواسعة الفسيحة  
الأرجاء .. وإحساس الطمأنينة الذي يسوده ما هو إلا رمز للحب  
الانطلاق والحرية .. والغرابة رمز لعدم فهم العقول الضيقة التي تعيش  
في الريف لحقائق الأمور .

في شخصية أندريه كثير من المواقف الشبيهة بالأوبريت .. إنه  
مقضى عليه وعلى آماله فهو يتمنى أن يسكر .. وأين ؟ في طاحونة  
موسكو العظيمة . فأندريه يحلم بالانطلاق من القفص ليشرب وليحس  
بالم لذات والطرب — ولكن هل هو بمستطيع ذلك ؟

إنه يساهم في تدعيم مسرح تشيكوف بمنلوجه الذي يقول فيه :  
« لا امتياز بين الناس ولا سبق إلى الجيد ولا رغبة في المحاكاة للوصول  
إلى هدف أحسن وأرقى .. الناس يأكلون ويشربون وينامون وبعد  
هذا يموتون .. ثم يولد خلق جديد ليقوموا بنفس الأعمال التي قام بها  
غيرهم ، أناس يملأون حياتهم باغتياب الناس وشرب الفودكا ولعب  
الورق ورفع القضايا في المحاكم .. .. الزوجات يخدعن أزواجهن  
والأزواج يكذبون .. كل منهم يتظاهر بأنه لا يرى شيئاً  
ولا يسمع شيئاً .. »

كما يتظاهر هو نفسه بذلك أمام زوجته ناتاشا وكما يتظاهر كوليجين  
أمام ماشا .

إن أندريه حتى بعد زواجه غير راض عن حالته .. الحاضر كتيب في نظره ، إنه ينظر للمستقبل ويترقبه ليتحرر من أكل الوز المطبوخ بالكربن أشهى ما يقدمه الروس - وليتحرر من النوم عقب الغداء لينهى مرحلة الكسل في حياته .. لقد أراد أن يطور نفسه بنفسه ، وكيف ذلك وهو أحد شخوص تشيكوف ؟ إنه يخسر في النهاية كل شيء .. يخسر أرضه وممتلكاته بل وممتلكات شقيقاته الثلاث - ثم تراه في آخر المسرحية غير جدير إلا بأن يدفع عربة أطفال بها ولده من ناتاشا ليساعد زوجته دون أن يدري على اللقاء بعشيقتها بروتوبوف .

هذه الحياة القاسية وهذا الاضطراب في المعيشة أدى إلى نظرية النسيان التي أوردها تشيكوف في مسرحيته هذه ... فتشيبوتكين ينسى مهارته الطبية وهو الطبيب البارع ، وإيرينا تنسى اللغة الإيطالية التي تعلمتها وأجادتها منذ الصغر .. إن هذه النظرية - نظرية النسيان - قد أوردها تشيكوف متعمداً في شخوصه كمرحلة تالية حتمية تلي مرحلة الإهمال .. الإهمال الذي أدى بهؤلاء الناس إلى عدم التحرك من أماكنهم ، ليفعلوا شيئاً جديداً فأصبحوا بعد عدة سنوات غير قادرين فعلاً على عمل أى شيء .. حتى الأشياء التي تعلموها في حياتهم وأجادوها كالطب واللغات فإنهم قد نسوها . إن ثباتهم في أماكنهم هو الذي أدى بهم إلى مرحلة النسيان هذه .

وقبل أن أختم تعليقى على المسرحية أذكر شخصية دادة أنفيسا ،

هذه العجوز التي تعمل وتكافح من أجل العمل في بيت الشقيقات . رغم  
مضى السنين بلا معين . . . إنها متمسكة بعملها ، لا تريد أن تخرج من  
خدمة الشقيقات . . . تجد اللذة في العمل وفي المهنة . . . إنها صورة افرس  
في بستان الكرز ، وهما معاً صورة للبروليتاريا . .

وأخيراً فرقة الجنود التي حلت بالقرية منذ بدء المسرحية حتى قرابة  
نهايتها . . . هي الأخرى رمز من رموز تشيكوف على تجدد الحياة من  
حال إلى حال . . تحمل الفرقة بالبلدة ثم ترحل عنها لتبقى البلدة من جديد  
في حياتها العادية اليومية وفي روتينها الخامل — واليقي أفراد يحاولون  
الخروج من أوضاع غلّالوا بها يتصارعون ويجهدون في سبيل الفرار  
ولكن دون جدوى . . . ذلك لأن جهودهم تذهب هباء لأنها لا تلبث  
أن تصطدم بمشاكل أخرى تزيد من تعلقهم بهذه الحياة المملة .

\* \* \*

### د — بستان الكرز :

ونصل إلى المسرحية الأخيرة من مسرحيات هذه الدراسة .  
« أنا أحس مقدماً المستقبل السعيد .. أنا أرى السعادة هناك . .  
لأنها آتية لا ريب فيها ، إنها تقترب رويداً رويداً .. أسمع وقع أقدامها ..  
إذا لم نستقبل المستقبل ونعرف عليه فإذا سيكون ؟ »  
بهذه الخطوط العريضة تقدمت مسرحية بستان الكرز لتضع تاجاً

أديباً على رأس تشيكوف يختم بها أعماله الأدبية . فما هو بستان الكرز وما هي حقيقةه ؟

هل هو صورة أو نموذج للعصر القديم ؟ أم هو عصر الطبقات وعصر الإقطاع ؟ أم هو ذكرى ورمز لكفاح العبودية واستعباد الفلاح ؟ أم هو صورة واقعية للرجل الروسى وللشعب الروسى عن حقيقة بلادهم كما يقول المؤرخ يارميلوف ؟

إنه كل هذا وذاك ، فى بستان الكرز صور تشيكوف حياة الريف بأنها حياة خالية من الحياة .. فالمسرحية فى واقعها تعبر عن التحرر والفرقة المرحية العالية ، وتتجلى فيها مأساة الزمن الماضى وكوميديا الحقيقة الضائعة .. بهذه المسرحية سجل تشيكوف دوران عجلة الزمن وانتهاء القرن التاسع عشر وحلول القرن العشرين ... إنه يمضى فى بنائه لمسرحيته نحو المستقبل ، لذلك نرى العنصر الأساسى فى المسرحية هو الدمار والكوميديا المؤسفة لطبقة الملاك الإقطاعيين ... الماضى يضمحل ويختفى أيقضى على طبقة من الملاك ويلحق بها الهلاك .

إن كوميديا تشيكوف وسخريته فى هذه المسرحية تتضحان فى شخصها من الإقطاعيين الذين لا يريدون أن يعترفوا بانحدار حالتهم وأقول نجمهم . إن تشيكوف يضحك من أجلمهم وعليهم — فهو يقهقه وهو يعرض آخر مرحلة من مراحل هزيمة هذا النظام الإقطاعى الرأسمالى مصوراً فى شخصيات المسرحية وتصرفاتهم .



لقد نعد تشيكوف في هذه المسرحية أن يعرض الجانب الدرامي حتى يسير إلى جانب الحكمة والفقه العالية المرحية . . . لقد عده بعض الكتاب كاتب مأس تحطم القلوب ، ولكنه في الحقيقة كان يورد المأساة لهدف آخر . . وهو إظهار الكوميديا الساخرة في هذه الشخصيات الإقطاعية المتعالية .

إن بستان الكرز تمهيد لروسيا الغد في عنفوان شبابها وقوتها — وهو أيضاً وداع لروسيا القديمة المتعفنة . . لقد استطاع تشيكوف بحذقه أن يرخي ستاراً حديدياً على ألام الماضي وتبعاته في هذه المسرحية ، إن الصورة الواضحة الجبارة التي أوردها تشيكوف في مسرحيته لتصور لنا هذه الشخصيات بأناس مكتوب عليهم القضاء تماماً كثمار أشجار بستان الكرز في الخريف .

لأنه لمن المضحك حقاً أن تعود مدام رانفسكى في أول المسرحية من باريس . . لتبكي بستان الكرز ولتعيش على ذكريات الماضي في هذا البستان . لقد أثبتت كل مواقف المسرحية أن مدام رانفسكى وأخاها جاييف يعيشان في عالم الأحلام وإن شئت فسمه عالم الإقطاع ، فلا فرق بين هذا وذاك . . كلاهما سراب وكلاهما لا أساس له ولا وجود له . . كلاهما متلقى عليه .

إن تمسك مدام رانفسكى بالضيعة وبالبستان ليظهر الصورة الإقطاعية

مواضحة جليلة ، هذه الصورة التي تغلغل في نفس مدام رانفسكى التي تتطلب أن يبيعوها هي الأخرى مع البستان إذا قرروا حقيقة بيع بستان الكرز . . . أمر مضحك ، وأمر يدعو إلى السخرية .

لقد كان تشيكوف على حق حينما جعل محور مسرحيته الحرية والقهقهات المرححة العالية ، فدام رانفسكى تتمسك بالقديم — والقديم لا يظل كما هو — بل لا بد له من أن يتطور وأن يتغير ، إنها سنة الحياة وسنة الطبيعة ، مدام رانفسكى تضع في مرتبة واحدة من التساوى حبها الذي تركته في باريس مع حبها لبستان الكرز . . يالها من كلمات مضحكة تتفوه بها وتعليل ضعيف في ردها يبعث حقيقة على القهقهة .

قد يأسف المتفرج لانحدار هذه الطبقة ويتحسر من أجلها مشفقاً عليها ، ولكن التطور أمر لا فرار منه وانحدار الطبقات الرأسمالية أمر لا مناص عنه .

وانقف قليلاً عند شخصية بهارس تروفيموف — هذه الشخصية التي جاءت وتشردت وعرفت الشقاء والويلات . . إن الناس لا يفهمونه ولا يدركون آراءه ومبادئه فهم يعيرونه بأنه ما زال طالباً رغم بلوغه سن الثلاثين . . إن تروفيموف يرفض نقوداً يحاول لوباخن التاجر عرضها عليه لمصاحبة مدام رانفسكى عند سفرها لموسكو بينما نراه لا يملك شروى يتغير . . . إن للحصول على المال عنده طريقاً آخر ولذة أخرى . . إنه يلد

له العمل وكسب قوته بيده . . فهو يشعر شعوراً كبيراً بهذه الروبلات الضئيلة التي اكتسبها من بعض أعمال قام بترجمتها في حين أنه يرفض عرض لو باخن عايه بالمال في إباء وشمم .

إذن تروفيموف امتداد لشخصية أستروف في الخال فانيا ، وشخصية فرشدين وتيروزينداخ في الشقيقات الثلاث ، لكنه امتداد من نوع آخر لأنه لا يعادل هذه الشخصيات ، بل في شخصيته ما يقلله عن زملائه في المسرحيات السابقة ، إذ نرى فيه ما كان يسميه تشيكوف بالتهية والاستعداد، فتروفيموف له رغبات ثورية لكنه ليس بشائر ، فالثائر دائماً يبدأ عند الحدث لكن تروفيموف لم يكن أهلاً للقيام بالحدث . . إنه يحس بالعالم الجديد لكنه لا يعرف من أى طريق يأتي . . هو يحس باقترابه لكن ليست لديه الشجاعة للإسراع لمقابلته . . ليست في شخصيته شجاعة حتى في حبه أيضاً . . .

وحبه في المسرحية حب المبدأ للبدا وحب العقيدة للعقيدة . . . إن آنيا ، أثر بآرائه وتطلب بعد ذلك الفرار من بستانها ، بستان الكرز . .

تشيكوف في مسرحيته هذه يتبأ بمستقبل آخر . . مستقبل اجتماعي جديد يطوى نظام الإقطاع ويأتي بنظام آخر . . إن تشيكوف لا يحدد النظام الجديد المنتظر . . . ولا يتبأ أى نظام سيكون . . . ولكنه يعود فيؤكد في حوارهِ أنه سيكون نظاماً أحسن . . نظاماً يجذل صاحب

الفيل الذي يجلس في شرفته ويشرب الشاي مطلاً من صولجانه وعرشه على الفلاحين ينزل في المستقبل القريب إلى زراعة أفدنته بنفسه ، وعندئذ سيثمر بستان الكرز .

إن لوباخن التاجر أحد أفراد المسرحية يقول : عندما ينصرف صاحب الفيل إلى أرضه سيثمر بستان الكرز ويدر الثروة ويجلب السعادة ، والسعادة هنا هي ما يرجوه الكاتب للملايين الفلاحين الروسين الذين يهدم الإقطاع وأنهم قوام .

ثم شخصية فرس ( ٧٨ سنة ) الخادم المريض الذي بمحض الصدفة يغلقون عليه في نهاية المسرحية أبواب البيت . . إنه يضطجع على إحدى الأرائك ونرى تشييكوف المؤلف في ملاحظاته ما بين قوسين يقول ( بنام دون حركة ) . . ثم بعد ذلك يأتي صوت من بعيد كما لو كان آتياً من السماء ، صوت حزين . . بعد ذلك موسيقى ثم هدوء عميق وأخيراً الفئوس تنهال على أشجار بستان الكرز .

كل هذه اللحظات الحساسة تعبر حقيقة عن التحرر والفقهات العالية . كما تعبر عن تحرك عقارب الساعة إلى الأمام بقوة وأمل . . . لأنها أجراس القدر الجديد التي دقت على أبواب المجتمع الروسي ، فالشخصيات التي انحدرت لا تستطيع بعد الآن حتى في العهد الجديد أن تجد لها مكاناً في المجتمع الجديد ، فعليها أن ترحل وأن تترك البستان يتحول

إلى شيء آخر ، أما تروفيموف وآنيا فسيطفران إلى أعلى ... إلى الحقيقة الجديدة .

وهذه شخصية لوباخن الذى كان فلاحاً وأصبح تاجراً — حكماً قوى الصحة .. إنه يرسم الطريق فى حكمة بعد أن حطم الزمن عائلته جميعها ، فى رأيه تحويل البستان إلى فيلات للسكنى .. فكرة طيبة وحكيمة وواقعية وجديدة — فى السكنى متعة للمواطنين وإفادة للرأى العام لكنه برأيه هذا — دون قصد — يحطم الجمال ويقضى عليه فى بستان الكرز .

ثم آنيا ، هذه العذراء التى تكافح هى الأخرى من أجل المستقبل الحسن .. من المتفق عليه أن شخصيات تشيكوف فى حقيقتها لا ترتفع إلى السماء كشخصيات مثالية لكننا مع ذلك نرى آنيا وفى اللحظات الأخيرة من المسرحية تؤيد الرحيل من المنزل ... إنها ترتفع وفى لحظة واحدة إلى أعلى بعد أن وضعت الصورة الواقعية لانحدار العائلة التى هى رمز لانحدار الإقطاع بعد أن ظهرت خيبة الأمل التى هى رمز لخيبة الطبقة الرأسمالية الإقطاعية وسقوطها .

لا تعجب إذا قلت لك إن تشيكوف أراد ببستان الكرز مسرحية خفيفة الظل ذات طابع كوميدي أو شبيه بالأوبريت ، لكنه عجب جداً عندما أبدى الممثلون فى مسرح الفن دهشتهم من نظريته وأبدوه رغبته فى ألا تمثل المسرحية على النحو الذى ذكره تشيكوف .



وإذا استعرضنا سريعاً بعض شخصيات المسرحية التي تؤثر فينا نرى شخصية العجوز فرس تقف في القمة ، هذا العجوز الذي يخطو نحو الثمانين من عمره والذي يعتبر حقيقة ضحية من ضحايا الإقطاع .. إنه خادم مخلص قضى حياته وأفى عمره في الخدمة — في خدمة أصحاب الدرجة الثانية من السادة النبلاء — لقد تحمل مسئولية الخدمة هذه حتى تصل به قدماه إلى القبر لم يثر في لحظة من لحظات حياته ضد الخدمة .. إن الغريب في هذه الشخصية أنها لا تعاني من الخدمة بل ربما كان فرس يحس بمتعة في تأديتها ... قد يكون إحساس فرس مخالفاً لأحاسيس المتفرج الذي قد يشفق عليه .. لكنه سعيد بحياته هذه ولا يرغب في تبديلها .

إخلاص وشرف وذكاء وقوة احتمال للعمل رغم كبر سنه وتقدمه .. عندما يرقد رقدته الأخيرة في نهاية المسرحية تكون هي رقدته الأبدية والبيت يكون نعشه الحقيقي الذي لن يخرج منه أبداً ، إنه ينام ولكن في قلق ... قلق من أجل سيده جايف ... هل ارتدى معطفه قبل خروجه أم لا ؟ فهو يخاف على سيده من البرد ... إنه يعتبر نفسه والد هذه الأسرة فهو يعطيهم من الرحمة ما يتمتع به نفسه . إن شخصية فرس تبقى في مخيلتنا ونحن نبارح المسرح حتى نعود إلى بيوتنا .

أما شخصية جايف فهي شخصية لا هدف لها في الحياة ... عاطل لا يستطيع أن يعمل شيئاً . شخصية غير مجدية .. مضحكة .. إنه أشبه

بطفل مدال قضت عليه ظروف مجتمعه وتقاليده فهو لا يفهم في شيء إلا في لعب البلياردو . إنه صورة أخرى لشخصية هيلينا في الخال فانيا .

أما شخصيات أفينخدوف وسيمنوف بتششك فشخصيات كاريكاتورية تصور بلاذة أصحاب الاملاك الروسين — كذلك شخصية شرلوت السركية وشخصية دونياشا ما هما إلا انعكاس للحياة المضحكة الساخرة التي كانت تحياها مدام رانفسكي .

.. أما أفينخدوف فرجل مكبل اليدين - إن صح التعبير الذي نعت به فرس في المسرحية - وكذلك سيمون الذي يعيش على ديونه التي يقترضها ... إن أمانهم التي يرجونها ان تتحقق فهم ممنون بالفشل في كل ما يصنعونه .

ثم آنيا، هذه الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تبدو أعمق إيماناً بمستقبل جديد ، إنها صورة الربيع القادم فهي تشبه تماماً شخصية نوجا في قصة تشيكوف ، الخطيبة ، التي كتبها عام ١٩٠٣ وفي نفس السنة التي كتب فيها مسرحية بستان الكرز .

إن آنيا ونوجا بطلة القصة تسيران في خطى واسعة نحو تحرير وطنهما من أجل سعادته .. من أجل انطلاقه من العبودية .. من الإقطاع .. من الرأسمالية .. من المواطنين المستضعفين .

إن تشيكوف لا يقول ذلك في صراحة حتى لا يقع في مصيدة

الرقيب ، لكنه يقودك إلى ذلك دون أن يذبس ببنت شفة ، بل يجعلك  
تحس هذا في أسلوب سلس عميق مقنع .

بقيت نقطة واحدة . . هي هذا الهدوء الذى يخلعه تشييكوف على  
نهاية مسرحيته يؤكد به عدم ميله لهذه المرحلة القاسية من مراحل  
الإقطاع التى سادت المجتمع الروسى فى ذلك الوقت .

إن كلمات مدام رانفسكى التى تعترف فيها بهدوء أعصابها بعد بيع  
بستان الكرز تؤيد هذه النظرية ، كما أن الهزة العنيفة التى أيقظت عائلة  
مدام رانفسكى خاصة ابتها آنيا وهى هزة بيع بستان الكرز لتشبه  
الهزات القوية الأخرى التى اجتاحت نفس الحال فانيا حينما أفاق من  
غيبوبته . . وهى أيضاً هذه الهزة التى اعترت المربية شرلوت فى بستان  
الكرز فإذا هى أيضاً تطلب عملاً لتعيش منه بعيداً . . . بعيداً عن  
بستان الكرز .

## مشرح مكسيم جوركي

( ١٨٦٨ - ١٩٣٦ )

يقول د نيل ، بطل مسرحية البرجوازيين الصغار لجوركي :

الحق لا يعطونه      الحق يمنعونه

والغنى هو الذى يعمل

بهذه العبارة أبدأ كتابتى عن مكسيم جوركي الكاتب الواقعى . . . ولد فى ٢٨ مارس عام ١٨٦٨ فى نيجينى نوجنورود من أبوين فقيرين ولم يكمل فى العاشرة حتى فقدهما ، وبدأ يعمل منذ نعومة أظفاره ويكسب على قراءة الكتب ليلاً ، ثم يحب الريف الروسى فيذهب إلى نهر الفولجا ، وأكرانيا ، ويساريا ، ثم شاطئ البحر الأسود ويسافر بعد ذلك إلى إيطاليا ويختلط فى كل أسفاره هذه بالعمال والفلاحين ورجال الصحافة والرأى ومختلف الطبقات والساقطين والمحتاجين وحفاة الأقدام والعراة . . . ويبدأ بعد ذلك فى كتابته للقصص ، ثم يتجه إلى كتابة الدراما فيكتب « ثلاثة رجال » عام ١٩٠٠ ، « البرجوازيون الصغار » عام ١٩٠١ ، « الحضيض » عام ١٩٠٢ ويتبع بعد ذلك بمسرحيات « أعدام » ، « أبناء اليوم » ، « ييجور بوليتشوف وآخرون » ، وغيرها من المسرحيات . . . وفى عام ١٩٠٦ يكتب قصته الخالدة « الام » . .

لماذا كتب جوركى؟ يقول جوركى : « كتبت من أجل الحياة القاسية

الداخرة البائسة ، كتبت لأنى كنت ممتلئاً بالانطباعات القاسية التى لاقيتها  
فى هذه الحياة ، ولأننى ما بين الحياة وبئسها لم أستطع أن أمنع نفسى  
عن الكتابة ، .

كان مكسيم جوركى كالمجنون الذى يريد أن يشق قناة إنسانية وسط  
الصخور يدبر منها الانسان ليأخذ طريقه إلى الحياة التى كان يتخيلها  
هو ويحلم بها . فحياته البائسة وأيامه السوداء التى أطبقت عليه فى العقد  
التاسع من القرن التاسع عشر هى التى خلقت اليوم المسرح الشخصية  
القوية الحية المنفعلة بالجديد ، فجوركى كان يعمل لخلق السعادة الآخرين ،  
لكل أبناء شعبه ولهذا تفوق على تشيكوف بالعمل الإيجابي الناجح .

وشخصية جوركى شخصية غريبة فى نوعها ، فهو لا يهرب من ماضيه  
ولا ينجل منه ، بل على العكس نجده يعترف فى جميع مراحل حياته  
بأنه كان من المنحطين العاطلين ، وأنه حينما وجد عملاً كان بائع تفاح ،  
أرخص الفواكه فى روسيا ، ومع ذلك فقد كان سريع التهيج يشور  
بسرعة وذلك واضح فى حركاته وطبيعة جسمه .

لقد أوجد جوركى نظرية جديدة ، تلخص فى أن الصراع فى الحياة  
دائماً يشتد ويقوى كلما زادت المعاملات والعلاقات ، فهذا يخلق لنا  
شخصيات متعددة المذاهب والمشارب والأشكال متحالفة متدمجة بعضها  
بالبعض ، وكل شخصية جديدة تبحث عن مكان لها تحت الشمس وعن  
مصدر اقتصادى لتعيش منه ، والحياة عادة تكون كالأم الرزوم أو



مكزوجة الآب ، ولما كانت الحياة تمر في ذلك بمرحلة صراع اقتصادى وسياسى واجتماعى ، بل وصراع أدبى وفنى أيضا ، فإنه كان لزاما والحالة هذه إيجاد الطبقة التى كان يحلم بها جوركى فى مجتمعه وخلق هذه الأفكار الجديدة التى كانت تداعب مخيلته والتى تعلى من قيمة الإنسان ، والإنسان وحده .

يقول جوركى :

« إن ذنب الرأسمالية أنها تجعل من الإنسان العامل عبدا لها ، وهذا على عكس ما تنادى به الاشتراكية من أن الإنسان هو مصدر كل شئ . وهو لذلك يعلى من قيمة الإنسان حتى لا يصبح عبدا لأحد . ولهذا اهتم جوركى بالدعوة لأدب جديد هو ( أدب الواقعية الاشتراكية ) ..

ومن أهم مزايا هذا الأدب أنه يهتم بالمجموعات الشعبية ، فالتاس فى واقعهم يعيشون ويتألمون ويموتون ، هذا هو واقعهم ، وبهذا استمد جوركى من إيمانه بأن الإنسان المكان الأول فى الحياة أدبا جديدا يدافع عن قيمة الإنسان وعن كيانه ، وكان لابد للأدب الجديد وللدراما الجديدة من أن تعنى بالبحث فى الصراع القائم بين الطبقات ظاهريا وباطنيا ، وتطورت بعد ذلك إلى إعلاء قيم الحياة الإيجابية . وبهذا استطاعت الواقعية الاشتراكية الجديدة أن تستخدم الطبقات المسحوقة وأن تناصر الطبقة الجديدة الوليدة « طبقة العمال » .. ومن المدهش القول بأن هذه الدراما الروسية الجديدة بشطريها ( التراجيديا والكوميديا )

قد صورت الماضي ثم انحدره وانهاره من أيام القيصرية الروسية ، كما صورت من ناحية أخرى الجهاد المبكر للثوار . أما عن مضمونها فإنها تبث في النفوس المريضة التي هدتها قوانين القيصرية روح الثورة المشتعلة .

ولما كانت الدراما الواقعية الاشتراكية قد عاصرت الاستعداد للثورة السياسية ثم قيامها أولا في عام ١٩٠٥ وفشلها ، ثم ثورة ١٩١٧ عند ما قدر لها التوفيق ، فقد اهتمت هذه الدراما بشخصيات الثوار البطولية وعكست ذلك في مسرحيات كثيرة لمختلف الكتاب الروسين المعاصرين الذين سجلوا تلك الفترة الحاسمة من تاريخ بلادهم . وكان الاهتمام واضحاً لتجسيد شخصية البطل الثائر ، فولدت شخصية ليوبوف ياروفايو في المسرحية المسماة باسمها للكاتب ترانيوف ، كما هرب فيسنيافسكي في كثير من مسرحياته عن البطولة أيضاً . وبذلك جاءت هذه الدراما في فترة تطورها بعضاً من المشاكل الجديدة التي نتجت عن التغير الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي تطورت اليه الدولة ، ودخلت بذلك في طور جديد حتم أيضاً على الادب المسرحي أن يتطور ويتغير كذلك ، فعرف هذا المسرح شخصية الإنسان الجديد المناضل من أجل الاشتراكية . ومن أجل إقامة مجتمع عادل متكافئ يهتم بالعمال والفلاحين ، ويخلق من شرورهم وتشردهم وبعثرتهم جمعا ووحدة وقوة تمثل طبقة كبيرة لها كيائها وخطورتها وهيبتها في ظل المجتمع الاشتراكي الجديد .

مولا يتأتى ذلك إلا بانتصار هذه الطبقة ، والانتصار كان مستحيلاً بدون  
البطل والصراع والتأثير الدرامى فى الأدب مع الحقيقة التى تضى على  
الأدب الجديد جوا من الجدية وشعاعاً من المسؤولية التى يولدها كل  
عمل جديد .

ومن المعروف أن الاختلافات الأدبية والفنية والمذهبية إنما تخلق  
آراء جديدة دائماً . فإذا فكرنا فى الصراع الأدبى والفكرى الذى كان  
قائماً بين جيته وشيلر الألمانين أو بين بلزاك واستندال الفرنسيين لوضعت  
صحة هذه الحقيقة ، وتظهر هذه الاختلافات فى الآراء التى صدرت عن  
كل منهما فى الخطابات المتبادلة بينهما وفى الرسائل الأدبية التى اختطوها  
بأفلامهم . ومن هذه المقدمة القصيرة أعرج على العلاقة التى كانت بين  
تشيكوف وجوركى والاختلافات التى قامت بينهما وكانت من الأسباب  
التي ساعدت على مولد الأدب الاشتراكى الجديد متفرعاً من الواقعية  
النقدية ، ولا شك أن هذه الاختلافات قد حددت لكل منهما طابعاً معيناً  
وإن تشابهها فيما بينهما ، إلا أن الظاهر والثابت أنه كان لكل منهما خدعاً وط  
تختلف فى مضامينها وفى تعبيرها عن الآخر . فبينما كان تشيكوف يرى  
فى أعمال جوركى شيئاً من الضعف وشيئاً من عدم الاتقان والغرابة  
وعدم الفهم ، إلا أنه كان يحس مع ذلك أن جوركى يسجل بمؤلفاته  
ميلاد أشكال أدبية جديدة ، وحلولاً أكثر عملية مما لم يجزؤ هو على إتيانها  
وهذا يوضح القوة الدرامية التى كانت عليها مسرحيات هذه الفترة وجراتها .

فالمعمل الفني بما كان يحتويه من شخصيات وصراعات وحلول كان أشبه بمصارعة . وهكذا جاء الكشف عن المسائل الحقيقية الواقعية وعلى الطبيعة بعمق وشجاعة ودون خوف أو مبالاة ، وكان جوركي مصدراً للفترة الأولى من خطوات الأدب الواقعي الاشتراكي ، وعلى هذا الأساس يسهل فهم دور كل من تشيكوف وجوركي ودستوفسكي .

فمدرسية « البرجوازيين الصغار » لجوركي مثلاً تنبع من جو مسرحية لتشيكوف ، فمائلة بسيمونوف وبيتها وعالمها عند جوركي هو نفسه بيت وعالم الأستاذ سيررياكوف في « الحال فانيا » عند تشيكوف وهو نفس عالم عائلة رانفسكي في « بستان الكرز » .. هذا العالم الذي يكشف عن أزمة الحياة والمداينة هو عالم الخسارة ، عالم الانحلال ، عالم الطريق المسدود ، فالاستعباد الذي يصوره بسيمونوف يبدأ في التزعزع عندما يحس أن القوة تنسلخ من بين يديه وتبدأ في السقوط ، وأن الأرض غير ثابتة تحت قدميه . ومع هذا فهو يريد أن يكون السيد ولو على الأقل في بيته الخاص — مجتمعه الصغير — إن لم يكن يستطيع لمئات ذلك في العالم الكبير (المجتمع) ، وأيضاً ذلك الموقف العام في المسرحية الذي يتأرجح بين النظريات والقوانين الاجتماعية وبين الصور الشعرية في المسرحية ، له نظيره عند تشيكوف في بعض المواقف رغم ما بينها من اختلافات .

ونيل بطل المسرحية عند جوركي مختلف تمام الاختلاف عن زميله

البطل عند تشيكوف. فظهور هذه الشخصية في مسرحية « البرجوازيين الصغار » يبدأ الاختلاف عند الكاتبين الكبيرين وتظهر الفروق الدرامية والفكرية بين الاثنين ، فشخصية نيل مختلفة في أسلوبها وفي عالمها اختلافاً كاملاً ، فهو عامل .. عامل يمثل طبقة جديدة ، عامل ملى بالصحة والقوة والحيرة معتر بنفسه أكبر الاعتزاز ومعتر بتصرفاته في الأحداث المسرحية أيضاً . لم يكن غريباً أيضاً أن تظهر إلى جانبه شخصيات جديدة بظهور هذه الشخصية . . شخصيات لها أبعادها وذلك بمجرد ظهور شخصية البطل الواقعي الثائر . لجوركي يحرك بطله البروليتاري تحريكاً محسوساً حسب خطة معينة وضعها له ، هذه هي الازمة . . الازمة التي تبدأ بظهور نيل على المسرح لتفتح بعدها خطوط المؤالف وتري منفصلة تماماً عن الشكل الذي عرف به تشيكوف ومسرحه وأبطاله .

فالحركة الهادئة الشاعرية العاطفية عند تشيكوف والشخصيات المضغوط عليها والمخدوعون يكونون قطاعاً خاصاً ووحدة معينة جنباً إلى جنب ، أما المواجهة والفرقة بينهم فلا تظهر إلا في لحظات قصيرة جداً ، فقط حين تتعقد الأمور ويفلت الزمام ، أما عند جوركي فيظهر شيء آخر حيث تكون القوة والمواجهة والجرأة ، وفي مسرحية « البرجوازيين الصغار » نرى بمجرد ظهور نيل أن الصراع محدد ويتضح الفرق بين الجيلين في المسرحية . . الفرق في الأفكار وفي التطور



وفي الإحساس بالجديد وفي التمسك بالنظام الطبقي ، والصراع بين الجيلين هنا يعنى مولد المواطن الجديد وصراعه مع القديم في معتقداته وجرأته وأسلوب معيشته . ومن هذا الصراع تأنى اللازمة إذ يكون طرفا الصراع حادين ، يواجهان بعضهما البعض في قوة وفي حرية العلم وفي ظل حرية العقيدة والرأى ، ويضع جوركى آراءه وتجاربته في المسرحية ليعلن صراحة أن مغزاها هو الحرب .. الحرب على الاوضاع البالية والحياة القديمة ، وهو لذلك يسلح أبطال مسرحيته وخاصة من يحملون تعاليم البطولة الثورية الدافعة بالمعرفة والذكاء والقوة وحب العمل والديمقراطية إلى غير ذلك من مزايا الشخصية الاشتراكية ، يسلحهم جوركى بعقيدة الاعتزاز بالنفس ، والاعتزاز بتحمل المسؤولية والسير بها إلى نهاية الطريق ثم معرفتهم بالموقف الحقيقى وأين مكانهم منه ومن هذا العالم البالى الذى يمثل شيوخهم ومن تقدمت بهم السنون .

وهذا تصور المسرحية الصراع الطبقي والمشاحنات والعقبات التى تعترض طريق كل من الفريقين لفهم الآخر ، والثابت أنه بالرغم من أن جوركى قد نبع بأفكاره الدرامية من داخل تشيكوف ومسرحه ، إلا أنه يتسم ويتميز عنه بعنفه ، فهو يدال على آرائه ومذاهبه الفنية في مسرحياته بالقوة والحقيقة العارية كسيد لها ، والشخصيات عند تشيكوف تنتظر وتنتظر وبرغم هذا فتشيكوف يرى أنه من خلال هذه الشخصيات التى تتسم بالضعف لابد من تمنيات للمستقبل السعيد وانتظار

( • — دراسات )

لحدث مجهول يحسون به بين ضلوعهم ولا يعرفون له من سبيل ، بينما ترى عند جوركى شخصيات جديدة صريحة جريئة تفهم ما تريد وترسم له وتنفذ ما يجهول بخاطرهما دون أن تنتظر شيئاً ولكنها تصنع كل شيء بينها . وعند هذا الاختلاف ينجم الفرق بين المسرحين ، جوركى يرى قطاع المساكين والصابرين في الحياة تماماً كما يراه تشيكوف ، ولكن جوركى يكلفهم بمهمة أكبر هي عملية التنفيذ ويتمثل فيهم مولد طبقة جديدة قوية . . طبقة تخلق صراعاً طبقياً حقيقياً من خلال حقيقتها الفئة الضائعة ، فالحقيقة أن تشيكوف أحس بأن العمل يساعد أبطاله في أزمته الكبرى ، أما جوركى فهو ينقل هذه الحقيقة عن تشيكوف ويضيف إليها حقيقته ، هو يفتح نوافذ وآراء جديدة قد تؤدي إلى التحريض على عدم العمل وليس العمل . أعنى أن الشخصيات عند تشيكوف تواصل العمل رغم علمهم بأنه لن يأتي بأية نتيجة وهم يتجهون إليه فقط عندما يفقدون حياتهم وعندما تظلم الدنيا في عيونهم ، أما عند جوركى فإن العمل هو النعائم الكبرى والشيء الاسمى عند أبطاله . وشخصية نيل تصور حب العمل وسعادته وحياة العمل ولا تصور الهروب إلى العمل . من هذا جاءت أفكار جوركى عن العمل في مرتبة سامية وجاء تعبير أبطاله من العمال العاملين الذين يحملون مشعل الاشتراكية ويستطيعون السير به خطوات إلى الأمام في سبيل التقدم الإنساني . كما يريد جوركى أن يثبت أيضاً أن الدور الجديد للعمل في حياة اشتراكية جديدة يغير

من الإنسان ومن علاقاته وتصرفاته، فهو يأتي بتحمل المسؤولية الشخصية، ويشعر بالقوة الذاتية للفرد ويعيد مكانة الإنسان بنفسه ويرد له شعوره الحيوى، هذه المكانة وهذا الشعور اللذان فقدهما الفرد فى المجتمع القديم .

\* \* \*

### الخط الدرامى عند جوركى :

الاحداث المسرحية عند جوركى تتولد فيها القوة وتتكون لتأخذ شكلها الواقعى الطبيعى من تلقاء نفسها .. قوة حرة مائة بالعمل والامل، فاذا لم يصنع أبطاله شيئاً من أجل أنفسهم فسيتخلفون فى عالم بسيمونوف . وتحرير النفس هنا له مفهوم عند جوركى . إن أبطاله بتحرير أنفسهم يجدون حلاً لمشاكلهم اليومية فى حياتهم .. تماماً كما ينصح نيل توتيانا بأن تفكر . تفكر لتتجه إلى الحقيقة ثم ... تسافر .. هذه النصيحة تؤيد أن التصرف الشخصى النابع عن الإنسان ومن ذاتيته والصادر من حياة أيام الاسبوع العادية واجتهاداتها ومحاولاتها يؤدى حتماً إلى الاحداث الثورية الجديدة .. إذ أن هذه الاحداث متعلقة بما يقاسيه المجتمع وما يعانيه أفراد من مشاكل إنسانية واجتماعية معينة . بهذا توضح شخصية الفرد ، وبهذا يعلى جوركى من قيمة الإنسان ومن قيمة رغبته فى التصرف ، هذه الرغبات التى تجلب السعادة فى الحقيقة ، والحقيقة تفصح عن أهداف الحياة وتكشف عنها . ومن هذا نخرج بنتيجة هامة وإحساس

كبير .. ألا وهو البدء في تغيير المجتمع ، فما يتولد في النفوس البشرية يتعارض دائماً وأبداً مع تقاليد المجتمع وقوانينه ، والحياة في نظر جوركي لا يمكن أن تفسد أنغامها وتتوحد أوتارها إلا إذا تعهد المواطن بالحرب والتضحية من أجل المجتمع وتحمله للكفاح ليخلق الشعور الذي ينفجر وليحطم أشكال هذا المجتمع البالي واليقفز من خلف أسواره ليلقيها ومن ثم يتواجد المكان الجديد كنقطة وصول لهذا الكفاح .

ولقد استطاع جوركي فور اكتشافه لفكرة البطولة النائرة المتمثلة في النهضة البروليتارية أن يستعملها فوراً فيما كتبه من درامات وأن يعكسها على أبطال مسرحيته ، ولذلك نجد أن الظاهرة الأولى في مسرح مكسيم جوركي متقاة ، ويرجع وجودها إلى البحث والتنقيب عن شكل جديد ثم ظهور هذا الشكل في أدب جديد ودراما جديدة يسميان بأدب ودراما الواقعية الاشتراكية ، بينما نجد مثلاً أن هذه الظاهرة ليست موجودة عند مسرح تشيكوف .. بل نجد أن تشيكوف عمل في التمهيد لهذه الظاهرة وفي خطوطها غير الواضحة والمسماة بالواقعية النقدية التي تبلورت فيما بعد في مسرح جوركي . وتشيكوف كتب أعماله قبل عام ١٩٠٥ أي قبل المحاولة الأولى للثورة ، وكان من الطبيعي أن يكون مختلفاً ومختلفاً عن عالم ما بعد الثورة وما بعد محاولات الثورة ، وعلى هذا فقد حددته ظروف الحياة التي عاشها وظروف البيئة والمجتمع والوضع السياسي ، ولم يكن قد لمس بعد شخصية المواطن الروسي الثوري .

البروليتارى . ومع أن جوركى قد بدأ أعماله قبل الثورة إلا أن هذه الأفكار الثورية وهذه الخطوط المريضة الجريئة التى حددت مجتمع ما بعد الثورة قد عاشت فى نفسه ، كما أنه لم يستطع التخلص من التيار الثورى التقدمى الذى داعب صدره طوال فترات حياته . . . هذا التيار الذى يؤكد سيطرة طبقة العمال وإعلاء شأنها بل ويمهد لذلك كما حدث مع نيل فى البرجوازيين الصغار . فتصوير هذه الشخصية على كثير من الفطنة والذكاء ومن التعرف وطلب الجديد والرغبة فى الثورة قد أبرز مشاكل معينة أخذت طريقها إلى الظهور . . . هذا الطريق الذى افتقدته من قبل .

وتتطور الثورة الاشتراكية وتتضح معالمها وأشكالها وذلك لاهتمامها المباشر الحقيقى بمصلحة الطبقات وقيمة الفرد واحترام احساساته وتصرفاته وتفكيره أيضا ، وتصبح الشخصيات قوية دائمة الصراع كما تصبح دينامو الاحداث . ويرى جوركى أن هذا التطور يأتى بأعظم نتائجه ، فالنشاط والاجتهاد الشخصى والتفكير فى حالة أفضل يطور الحياة والدراما معا . فالإنسان ولو أنه يصطدم بمجتمع ميت لا حياة فيه إلا أن هذا الصدام يكون درامياً وإيجابياً .

يقول جوركى : « يمكن جدا تجنب التراجيديا .. ويجب أن يحل بدل هذا التجنب ، التمرد والعصيان . . يجب استعمال القوة مع هذا المجتمع بورؤوسه حتى نستطيع أن نمحو القوانين الساكنة وأن نغير من هذا



المجتمع الساكن الدائم الانتظار كما صورته تشيكوف .

وجوركى دائماً من خلال قصته أو أحداث مسرحياته يبين أن شيئاً لا يحدث من تمكّنات وانتظارات وتأملات مسرح تشيكوف . . هذه التمكنات الغنائية الهادئة التي قد تعبّر أحياناً عن نفسها من خلال المأساة وأحياناً من خلال الصورة الساخرية ، وهذا امتداد منه بطريقة أخرى . وعند هذه النقطة تبدأ مرحلة جديدة في الأدب والفن ، فعكوف جوركى على البدء في شيء جديد قد أنهى المرحلة الأدبية الرائعة التي تميز بها تشيكوف ومسرحه .

ويتميز جوركى في مسرحياته بأنه إنما يبحث في مشكلة هامة جداً ويسعى إلى إيجاد الحلول العملية لها . . هذه المشكلة هي العمل والكفاح متصارعاً مع المجتمع ، ويحاول جوركى إقامة قوتين متصارعتين ، وهذا الصراع الناتج هو الذي يميز فن جوركى الدرامي . . هذه الدراما التي لا تتفق مثلاً مع درامات شيلر بينما نجدها تتفق مع أعمال إبسن .

المهم عنده هو الوعي الشخصى التابع من الشخصية نفسها . . هذا الوعي الذي يبشر بتباشير جوركى الجديدة الثورية ، ويحملها إلى جمهور النظارة مؤكداً أنه لا مناص من تنظيم الطبقات من جديد . فالحياة في عصر جوركى — الحياة بطبقها الاجتماعية — كانت تتصارع مع الحياة الاقتصادية تصارعاً واضحاً ، ولذلك نظير في الحياة الألمانية وفي المسرح الألماني عند شيلر ، وبالذات عند شخصيتي بوشا وكارلوس وصراعيهما

كما كان واضحاً أن شيلر يقف في هذا الصراع إلى جانب شخصية بوشة ومعلماً من عقائدها وقيمتها . كما نجد أن هذه الظاهرة أيضاً في مسرح إبسن عند شخصية براند حيث نرى إبسن وقد أقام الصراع بين أحداث المجتمع وبين ما ترغب فيه النفس البشرية من تحرر ، وتظهر شخصية براند على مستوى أدبي أخلاقي عال يفصح عن الإنسانية التي عناها المؤلف . وعلى هذا أستطيع أن أقول إن الدرامات الكبرى من عهد شيلر حتى الآن تحتم على الفنان أن يحس أن تفتيت القواعد في المجتمع وعدم الاحساس بها إنسانياً عند الفرد أمر غير طبيعي ، وهذه اللاتطبيعية تنمو بأحد طرفي الصراع إلى مدمر مخرب يحطم لشكل من أشكال الحياة الحقيقية في الدراما ، ولهذا أرى الدراما البرجوازية التي تبحث في طبقة معينة وفي التبعات الناجمة عن تطور هذه الطبقة إلى طبقة عمال وفلاحين أو إلى طبقة برجوازية أو إلى رأسمالية أياً كان التحول مهما كان .. هذه الدراما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد وضعت نصب عينها تحقيق هذه الظاهرة .. ظاهرة الإنسانية النابعة من النفس ، وحاولت هذه الدرامات بشتى طرقها عدم السماح للشخصيات بالوحدوية والانفصال عن نفسها حتى لا تتردى في الهاوية وحتى تكتسب قوة نابعة من داخل نفسها ومن أصل ذاتيتها ، تعينها على البناء ، وهنا وعند هذه النقطة تظهر خرافة التلقيق .. التلقيق الذي تمثله الطبقة المتوسطة ( البرجوازية الصغيرة ) من تجار وحكوميين وأصحاب بنوك وسماسرة وذوى نفوذ

وغيرهم .. تماماً كما فضحهم جوركى فى شخصية بيوتر فى البرجوازيين  
الصغار .

وتطور جوركى فى مسرحياته كان تطوراً درامياً منظماً ، فشلا نرى  
مؤخراً أن مغزى الثورة لم يفهمه إلا ييجور فى مسرحية وييجور بوليتشوف  
والآخرون ، وهذا الفهم يعنى به جوركى سقوط الطبقة البرجوازية  
الصغيرة ومعها سقوط العقول المتوسطة الفهم . نخوف ييجور من نهاية  
العالم ، هذا العالم الذى تغير بعد الثورة إلى عالم آخر ، قد أخرجه رغم  
عطب ذهنه وتفكيره وعقائده إلى أن يرى الوجه الآخر للحياة بأبعادها  
وأعماقها الحقيقيين . تماماً كالملك لير فى مسرحية شيكسبير عندما يرى  
الوجه الآخر للحياة وفضح الحياة الضيقة التفكير والافق عندما يفقد  
حلمه وتوازنه . وفقدان العقل هنا يعنى أن الفهم يجب أن يتعدى النطاق  
الذى يلزمه أو يحيط به ليخرج إلى نطاق آخر أوليسير طويلاً ليكتشف  
شيئاً آخر . ولو أن لير وييجور بوليتشوف رأيا مصيريهما بسهولة إذن  
لحربا من درامتيهما قبل فوات الاوان .. فضلاً عن أن جوركى قد حمل  
ييجور فى المسرحية أيضاً الكفاح ضد تطور الرأسمالية الروسية وفضح  
نهايتها المتعددة الاشكال .

• • •

ولقد تعرضت الواقعية الاشتراكية فى العصر الحديث لبعض المباحين  
الذين يؤكدون أن عصر الواقعية الاشتراكية ومشاكله قد فات أوانهما

مرددين بأنه كما سبقت الرمزية الواقعية الاشتراكية فإن المودرنية الحديثة في الأدب ( ويقصدون أدب العبث واللامعقول ) قد أتى بعد الواقعية وقضى عليها .

وهذا رأى مردود عليه فيما أعتقد . . فالأدب الروسي مثلاً وهو واقعي كلاسيكي تحول إلى واقعي اشتراكي وواقعي حديث ، ما زال يمثل في عصرنا الحديث ولا زال يلقي نجاحاً فنياً ، هذا فضلاً عن أن الواقعية هي التي أثبتت مواهب كثير من الكتاب في نهاية القرن التاسع عشر وكانت عاملاً أساسياً في إنتاجهم الأدبي من أمثال ليو تولستوى ، زولا ، موباسان ، هاردي ، مارك توين ، وإبسن ، كما أن بداية القرن العشرين كانت بداية حسنة لكتاب آخرين آمنوا بالواقعية من أمثال أناتول فرانس ، رومان رولان ، تيودور درايزر ، جازوورثي ، هنريك مان ، توماس مان ، أنطون تشيخوف وإيفان بونوين .

ولقد مر جوركي بنفس مرحلة الواقعية النقدية في الأدب ولكنها كانت فترة قصيرة جداً في حياة أعماله ، وكان ملازماً له في ذلك بعض الكتاب العالميين من أمثال أناتول فرانس وجورج برنارد شو وتوماس مان ، ولم يكن جوركي جامداً بل كان يحاول وهو في بدء حياته إذذاك أن يقرأ وأن يكتب عن كل جديد ، وكان يحاول أن ينصهر في البوتقة الأدبية

ليصبح كاتباً شهيراً ولذلك نبع ما يمكن أن نسميه بالتعاقد أو التحالف  
الادبي في الهدف والطريقة والمحنة الذي كان بين أنطون تشيخوف  
ورومان رولان ، وهكذا كانت الواقعية الاشتراكية في مهد تطورها  
تغني بكل شيء ولم تذبح فقط من الشكل الكلاسيكي القديم .

ولقد كان واضحاً أن الواقعية الجديدة قد خلقت مفاهيم جديدة  
وكانت تحاول أن تسحب وتضم كل غريب عجيب إلى دائرتها الجديدة ،  
وكذلك كل رمزي مجازي مما كانت تتمتع به المسرحيات التاريخية  
وبعض الكلاسيكيات وغيرها . ولقد وجد كتاب ذلك العصر وأقصد  
به نهاية القرن التاسع عشر أن الواقعية القديمة في الأدب لا تحقق لهم  
التطور الذي يَشُدُّونه ، إذ كان من الضروري البحث عن وسائل  
جديدة في الأدب والفن ، وطرقاً جديدة توافق لإنسان العصر الحديث .  
( مطلع القرن العشرين ) وتعرض مشكلاته العديدة التي تعقدت أكثر  
فأكثر لتجد لها الحلول والمقترحات وختام المسرحيات .

وبذلك فتحت الواقعية الاشتراكية الجديدة الطريق أمام كتابها من  
أمثال شو وآرنولد ازفايج وغيرهم ، وقدمت لهم ما ساعدهم على تحقيق  
الأدب الجديد ، أصبحت الواقعية الاشتراكية امتداداً جديداً وأصبح  
الإنسان هو عقدة العقدة ومشكلة المشا كل في جل مسرحياتها . وتبع كتاب  
عالميون هذه الواقعية أذكر منهم مايا كوفسكي ، لويس أراجو ، بول  
ألوار ، برتولت برخت وبابلونارودا وآخرين .

ويبقى بعد ذلك سؤال . . . لماذا نجح جوركي ؟

قد نعزو نجاحه إلى أنه اشتراكى ولهذا أعطت أعماله ومسرحياته حلولاً درامية لحياة البرجوازيين الصغار وحياة طبقة العمال . لقد أدى إلى الاستجابة لهذه المسرحيات أن الدراما عنده واقعية ومخلصة وحقيقية فكيف يمكن تفسير هذا ؟

من المعلوم أن البرجوازيين الصغار لم يكن لديهم فن على مستوى عال ولم تصل مستويات الفنون في عصرهم إلى مستوى فكري يخدم القضية الإنسانية . فلقد كانت الدراما دائماً تفتقر إلى المذاهب الجديدة وإلى الخطوط العريضة التي تفتح آفاقاً جديدة ودروباً جديدة . كلهم تراجعياً البرجوازيين ودراماتهم المحاربة من أجل الإنسان موافقة لشيكسبير والمواقف المسرحية الرائعة التي خلفها الفنان الإنجليزي . وكان هذا مشكلة من المشاكل لإيجاد الدراما الجديدة ، لحياة البرجوازيين مستمرة وقائمة وإذا كان من الممكن إيجاد محاولة لإيهائها فهذه المحاولة ستكون أخلاقية أدبية وليست فنية درامية بالمعنى الصحيح ، ولكن جوركي ركب رأسه لينهى بطريقة أو بأخرى حياة البرجوازيين هذه ويحل محلها قسراً المجتمع الاشتراكى وأدب الواقعية الاشتراكية الجديدة .

وارتبطت أعمال جوركي بمولد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ والتمهيد لها ، ولم يكتب جوركي في أعماله بالبحث عن البروليتارية والاهتمام بالفلاحين فقط ، ولكن اهتمامه شمل أيضاً - كما قدمت - البرجوازية



والبرجوازيين الصفار والرأسمالية والمفاهيم الجديدة . ولماذا يعيش الناس ؟ ولماذا يتطور البعض الآخر ليفهم كيف يعيش هو ، ثم ليفهم الالهم وهو كيف يعيش السادة .. وما هو مصيرهم ؟ وما الذى يجب أن يفعله جبالهم ؟ بحث جوركى واستعرض كل هذه النقاط فى أعماله عن عمق وعلى مستوى يفضح كل الوجوه القديمة .

وأعماله حوت مزايا كثيرة ، فقد بحثت فى مختلف مشا كل البلدان ومختلف القوميات الكثيرة فى روسيا والوطنيات المتعددة . فالشخصيات أشكالها ومصارفها تتضافر مع المجتمع القائم وقتذاك وتتصارع مع قوانينه من أجل الحياة لتبرز شيئاً هاماً هو ( كوميديا الإنسان ) . هذه الكوميديا التى تحط من قدر الفرد وتجعله أشبه بأضحوكة أمام وطنه وناسه وعشيرته ، وكان يصور الريف الروسى بما فيه من أبواب مغلقة وعقول مغلقة . . أما العالم الخارجى فقد كان يستمد من البلاد القريبة لروسيا ثم يغلف أعماله بعد ذلك بالخطر الداهم الذى يخرج من وسط الضباب دون أن يراه أحد . وهو متشابه فى ذلك مع شاعر فرنسا أونورى دي بلزاك الذى عنى أيضاً هو الآخر بشخصية الانسان .

وحينما يعمد مؤلف إلى هز الناس بهذه الطريقة ، تتضح أفكار جوركى وأفكار مسرحه السياسى كما تظهر تماماً فى مسرحيته الاخيرتين . « ييجور بوليتشوف وآخرون » ، « درستيجاييف » . كان كل همه أن يعلن أن الإنسان لا يستطيع أن يقبل هذه الأوضاع المهينة فى معيشته

مفسراً ذلك بأفكار الإنسان ، وبالطبقة وبالوحدة الأوتوماتيكية التي تربط بينهما ، فمن أجل تذكرة الطبقة أو بمعنى أصح جواز المرور إلى الطبقة يضغط على أنفاس الإنسان كما يضغط الجلابد بقطعة الحديد الملتهبة الحمراء على رؤوس المجرمين . يقول جوركى : « لا شك أن تذكرة المرور هذه مهمة وإها شأن كبير من الناحية السيكولوجية فهي تعطى للإنسان الفرصة أمام نفسه ليفضح نفسه بنفسه ويتبين ما يقوم به من تمثيل أمام نفسه في الحياة ، . فيراد علاقة يحددها جوركى بين مستغل ومستغل في قصصه ومسرحياته لها هدفها وأسبابها ، كما أنه يبراد جوركى لبعض شخصياته ممن يمثلون الرأسمالية ويلائقون بها ، وانخراط الفكر التجاري وسيطرته على عقولهم وظهور بعض التجار ليلعبوا دوراً اقتصادياً هاماً في أعماله له أثره في فن جوركى ، فهؤلاء التجار في عالم جوركى محور هام في مسرحياته . . تماماً كأصحاب البنوك ومساهميها وعملاتها عند بلزاك في مسرحياته .

هذه العلاقات المتشابهة تعرض الإنسان وتجعله يفوق من غيوبته ، وترفعه من الهوة القدرة التي يتردى فيها وتشعره بقيمته كفرد له كيان آدمي ، وبهذا أيضا يخرج المشاهد لمسرحيات الواقعية الاشتراكية بمشاعر جديدة تسيطر عليه وتشده من حياة العفن التي يعيشها هو كما يعيشها أبطال المسرحية التي شاهدها ومثلها أبطال مسرح جوركى . وعملية (النظافة) هذه — كما يطلق عليها جوركى — هي انتشال من وهدة الفقر إلى

الغنى ومن عدم الإحساس إلى الإحساس ومن اللا إنسانية إلى الإنسانية .  
لقد كان هذا متعمداً من جوركى حينما أراد أن يقوم بواجبه ككاتب  
اشتراكى له مفاهيم جديدة ، أن يحارب الرأسمالية فى روسيا بالإعلاء من  
قيمة الطبقة الجديدة المودرن على حد تعبيره ، التى تحطم بقايا العبودية  
فى الميدان الاقتصادى . هذه الرأسمالية التى كانت تخلق المسافات الشاسعة  
بين الطبقات فبعضها فى الوحل وبعضها فى غنان السماء ، حتى جاءت ثورة  
١٩٠٥ لتتشل هؤلاء من وهدتهم فلم توفق ، وظل الحال هكذا إلا من  
صراع وخيوط ثورية ومحارلات أدبية وفنية لم تأخذ طريقها الكامل  
للنجاح حتى نجحت ثورة ١٩١٧ فقررت المصير وحارلت القضاء على  
الحياة القاسية المضطربة العنيفة المليئة بالسأم ، وإدمان شرب الخمر ، حياة  
اللاهدف التى تودى بالمصائر وبالأرواح . . فالساقطون يعتقدون أنهم  
الآن يذهبوا إلى أى طريق وهم فى الحقيقة ليسوا إلا ضحايا مجتمعهم لا  
يجدون لهم مكاناً تحت شمس بلادهم . تماماً كما هو واضح فى شخصية  
البارون فى « الحضيض » وكذلك فى بعض شخصيات قصته الخائنة  
« ماتيف كوجامباك » .

وجوركى نفسه كان يقف على طرفى نقيض مع هؤلاء الساقطين فى  
الحياة ، فهو يرى أن البرجوازيين الصغار فى عالمه وفى بلده يعيشون فى  
غباء وفى ملل وفى حلاقة مفرغة لا يستفيدون منها شيئاً بل هم يضررون  
بذلك أنفسهم وغيرهم .

لم يكن جوركى في معالجته مؤرخاً أو اشتراكياً بقدر ما كان محارباً إنسانياً من أجل الانسانية يحاول أن يوضح التطور الإنساني في كل الشخصيات حتى الساقطة منهم موضعاً تراجيدياً الإنسان وكوميدياً وتراجيكوميدياً التي تنعكس في التنظيم الجديد للمجتمع الإنساني في حياته. لمحاول في أغلب أعماله الكشف عن البقايا النائمة في الأعماق ووجهة نظره أنها لا تظهر إلا بكفاح شديد وتسكين خاص لتخرج وتطفو إلى أعلى ، وفي سياق هذا الكشف تظهر الوحدة والحالة العامة دون حل ، أما الشخصية والتربية والبيئة فإنها بمعادلات متقابلة تعطى النتيجة النهائية . وفي هذه النتيجة يبرز الإنسان ومصيره كما تبرز أهمية الطبقة — نقط الإنسان ومصيره هما اللذان يعطيان الفرصة لجوركى للكتابة وهما اللذان يشغلان باله ليبرز الطبقة الواقعية المودرن وعن طريقة تبرز القوى الكامنة في الإنسان والقيم التي يحتويها والضائقة وسط أعاصير المجتمع القائم وقتذاك . والإنسان الخرب الذي أعدمته قيمته وضلعت قوته لا يظهر مهدورا عند جوركى بقدر ما يظهر رقيقا . بل إن جوركى لينقب عن القوى المفعورة الضامرة في النفوس البشرية ويكشف عنها كما يكشف عن الذهب من تحت الراب .

وهنا تبرز الرومانسية عند جوركى ، فقد وصل إلى ما أراد من نشر مبادئ البروليتارية عن طريقها ، وحتى يومنا هذا فإن قصصه ومسرحياته التي حوت بعضاً من رومانتيكيته وشاعريتها لا زالت تعرف بهذا الطابع حتى وسط التيارات الأدبية الحديثة في العصر الحديث . . وجوركى له

رومانتيكية من طابع خاص ، فهي لا تمتاز بتعدد ألوانها ونغماتها الحلوة التي تعبر عن صور جميلة ساحرة شعرية شاعرية ، ولا تحتوى على موسيقى حاملة ذات وزن ورثم وإيقاع ، ولكنها عنده شاحبة اللون فيها شيء من المبالغة خالية من الإيقاع جادة المفعول والتأثير .. تأتي بالمأساة لتعرض أعمقها وأبعادها المختلفة وتكشف عن الحقيقة والعصر والمجتمع والإنسان وكل شيء من داخله . وهي بهذا تكون الرومانتيكية الوحيدة من نوعها في تاريخ الأدب المسرحي .

\*\*\*

تقسم أعمال شاعر العمال جوركي إلى ثلاث مراحل :

الأولى ويطلق عليها مرحلة ( الطواف واللحاة ) وإلى هذه المرحلة تعزى أولى قصصه : فوما جوجايف ، وقصته : ثلاثة ، حيث عالج منذ بداية كتابته الحقيقة الضائعة وعدم الترتيب والغباء والفوضى .. يقول جوركي : الحياة صغيرة وضيقة .. وأنا أنطلق إلى أكبر .. هكذا أهلت ..

والمرحلة الثانية ويتجه فيها نحو التوعية ، ولكنه لا يصل إلى النجاح الذي يريده في هذه المرحلة ، فالأوضاع سواء كانت اقتصادية أم اجتماعية هي لم تتغير ، وهو يستعرض في هذه المرحلة مع قرائه عديمي القوة والصابرين ، وفي هذه المرحلة أيضاً كتب جوركي أغلب مسرحياته حتى مسرحية « أعداء » ، ثم يقدم في نهاية المرحلة قصتي « الأم » ، « اعتراف » .

أما في المرحلة الثالثة فيجد المؤلف الحياة في بناء طبقة العمال ، وهو يتوج أعماله في هذه المرحلة بخطوط جادة هادئة باحثاً فيها عن الحقيقة في كل مكان . . في البيت وفي المصنع وفي الحدائق وفي نفوس الأطفال والشباب والشيوخ ، محاولاً في ذلك تكوين الإنسان الجديد بأسمى معانيه . . الإنسان الشجاع الفخور محب الحرية والعدل . . الإنسان المعتر بنفسه الذي يقف شامخ الاتف أمام إغراء المال . فأعماق جوركي البعيدة تحوى إنسانية مائة في المائة ، ولهذا وجد في أدبه وقصصه ما أطلق عليه قصص الحفاة وأدب عراة الأقدام ، ومن الواضح أن جوركي كان يريد أن يمحو هذه الطبقة البائسة من الوجود موفراً لها حياة أفضل ليبرز أناساً آخرين ، وإن كان يرجو أن يكونوا هم أنفسهم هؤلاء الناس ، ولا يعكس هذا إلا لمحات المؤلف وإحساساته الداخلية والسيكولوجية التي طبعها أيضاً على هؤلاء الحفاة عند الكتابة عنهم ، فهو يريد أن يقول لهم : أنتم أيها الدود الحقير . . لماذا تعيشون ؟ ومن أجل من ؟ وكيف ترضون ؟ أنتم صور خادعة تخدعون أنفسكم بأنفسكم ولا شيء غير هذا .

ولقد كانت مرحلة الكتابة عن العراة وحفاة الأقدام - إن جاز لنا أن نسميها مرحلة - باعنا كبيراً لجوركي على أن تولد في رأسه فكرة مسرحية . . هذه المسرحية التي أصبحت فيما بعد مسرحيته « الحضيض » ، التي ( كان ) أبطالها أناساً في يوم من الأيام ، أناساً تعساء صابرين لاحظ لهم . .

(٦ - دراسات)



حطمتهم عجلة الحياة فلم تبق منهم ولا لهم شيئاً . . بهذه المسرحية يوضح الفوضى والاضطراب اللذين يعتلجان النفوس البشرية التي تعيش في هذا المنزل الحقير والتي كانت تعيش عند صاحبه كستليوف الذي كان يهب لهم الحياة على حسب اعتقاده هو ، فجوركي في الحقيقة لم يرد إلا فضع طبقة الرأسمالية والقيصرية الروسية من أجل هؤلاء الرعاع الذين هم - على حد تعبيره - ( سادة الحياة ) .

وأخرج على مسرحية « الحضيض » ، مسرحية العراة وحفاة الاقدام بكلمات جوركي أنقلها نقلاً : « أنا أريد أن أرى الإنسان نابعا من نفسه معتزاً بها ، معتزاً بعمله ، وبما يقدمه من مجهود في هذه الحياة ، أريد حياة جديدة ، حرة ، وبناءين جددا لهذه الحياة يشمرون عن سواعدهم يبنونها بشرف وأمانة وعقيدة ، وعندما يحدث ذلك سيقدر كل شخص نفسه ، وسيبقى كل شخص إنساناً . . ولن يحدث ذلك إلا إذا حطم كل منا الغيرة والملكية وحب السيطرة والتطاحن والتضارب ، أما المهدأون المخادعون فأنا أكرههم وأمقتهم فهم لا يضيفون شيئاً جديداً إلى الحياة ، إن لم يزيدوا من مشاكل الإنسان ويعطلوا من قواه الظمأى إلى التفجير . .

وأنا بهذه المقدمة أستطيع أن أزعم أنها عبرت أصدق تعبير عن مسرحية « الحضيض » ، في بضع كلمات نطق بها جوركي في إحدى المناسبات . وقد شغل اسم المسرحية المؤلف بعض الوقت ، وكان مجالا للتعديل والتحريف ، فسميت المسرحية أول ما سميت (ليلة في الحضيض)

ثم تغير الاسم إلى «الاعماق» ، ثم إلى « في قاع الحياة » ، وأخيرا استقر  
الرأى على أن تكون « الحضيض » .

بهذه المسرحية يرتفع اسم جوركى ارتفاعاً كبيراً ، كما تؤثر المسرحية  
في حياته الأدبية والفنية تأثيراً عظيماً ، ففيها يقدم لأول مرة نماذج من  
شخصيات الحياة الدنيا ، ولأول مرة تسمع كلمات ( جرىء ، جرأة )  
تردد على ألسنة مشاهدى المسرحية أثناء العرض ، فقد ملأت هذه  
الأصوات جنبات المسرح أثناء التمثيل نابغة ومتفجرة من رومانتيكية  
حفاة الأقدام والعراة ، ولم يبق إلا أن ينزعوا عن شخصيات مسرحيته  
هذه ما كياهم ومساحيق وجوههم ليصبحوا أناس الحياة السائدة  
في ذلك الوقت .. صابرين ، سيئى الحظ ، ساقطين ، كل يبحث عن الحقيقة ،  
الحقيقة الصادقة لا الحقيقة الزائفة التى تقتل فيهم أملهم الأخير . فحياتهم  
هى حياة الضائعين اللامعدودين الذين وصلوا إلى مرحلة البطالة وغاصوا  
في بؤرتها حتى إنهم ليسوا بمستطيعين العودة إلى العمل ، لو فرض ووجد  
لهم عمل . يحدث هذا بين قوانين القيصرية العالية التى كانت تصدر  
وقتذاك لتحصى مجتمعهم الكاذب ، ولا يظل هؤلاء فى أمكنتهم بل إنهم  
يرتمون فى أحضان الخديعة والكذب والوهم . وتقف شخصية « ساتين » ،  
بين هؤلاء الجمع ، ساتين ربيب السجون والعامل السابق ، تقف هذه  
الشخصية شائعة الآف تنقل أفكار جوركى وتنزع بكمل ما خلقته  
الطبيعة من جمال ومعان باهرة عن الإنسان والإنسانية ، وعن حقيقة

الفرد وواجباته وضياعه وسط الزحام ، فإذا بالجميع لا إنسانيين ، وإذا بالكل حيوانات مفترسة تنهش بعضها البعض .

وبين هذا وذاك يرسل المؤلف لهذا الجمع بشخصية الناسك لوقا رسول الإنسانية والرحمة والحق والعدالة ، وهذه الشخصية لا تعبر في الحقيقة عما تتفوه به أو تدعيه ، ولكن المؤلف رسمها بحيث تفضح نفسها بنفسها ، فهي تلقى إلا كاذيب تلو إلا كاذيب لتخدر بها عقول السذج المساكين .

وهنا نتلمس حقيقة أخرى من حقائق المسرحية ، ألا وهي البحث عن الحقيقة التي تظل من بداية المسرحية حتى نهايتها الشغل للشاعر لجوركي ، ونرى بعد ذلك أن هذا البحث الدائب إحدى السمات الهامة في مؤلفاته التالية . فسلطات لوقا تمهد لحقيقة غريبة . . حقيقة خادعة . خطرة تختلف عن الحقيقة الحققة التي يعيشها العالم ويعيشها سكان المنزل ، فتضطرب الأمور وتتكشف الخدعة في نهاية المسرحية ، ويحس الناس إذن بالحقيقة الصادقة وينقمون على الحقيقة المزيفة وعلى لوقا وأمثاله من موزعي المسكنات ومخدري العقول . ولكن متى يحدث ذلك ؟ إنه يحدث بعد أن تكون « أنا » قد ماتت وبعد أن يكون الممثل قد شق نفسه . لقد عاشت هاتان الشخصيتان في الحقيقة الخادعة التي خلقها لوقا .

ومن الطريف أن هذا الحوار الذي كتبه جوركي في قصته « موزع الكذب » ( كذبت . . كذبت . . كذبت لأنني لم أكن أعرف ماذا

هناك . أنا أجلس وأرجو .. كم كان الرجاء جميلاً .. كم كانت كلماته لذيذة) .  
يعود إلينا بعد عشر سنوات في هذه المسرحية على لسان « كلستش » الذى  
يقول : (الحقيقة؟ أين الحقيقة؟ لا عمل .. لا قوة .. هذه هى الحقيقة ..  
لأعرف أين يذهب .. هذه هى الحقيقة ) . ويؤكد جوركى من خلال  
أفكاره هذه ما قاله مرة : « من الذى يبحث عن الحقيقة وسعادتها؟ من ؟  
عليه أن يعطينا أجنحة لنطير بها من هذا العالم الذى نعيش فيه » .

\* \* \*

انهم جوركى أكثر من مرة بتحيزه للطبقة الجديدة ، كما عزوا إليه  
وإلى أعماله الرومانسية الغريبة التى أتى بها . ولا يمكن ادعاء غير هذا  
وذلك . ذلك أن جوركى قد اهتم فعلاً بالطبقة الدنيا وعكس ذلك فى  
أغلب مسرحياته وقصصه بأسلوب واقعى . كما كان رومانسيا من طابع  
خاص . ذلك أننا نرى الإنسان عنده عادياً لا يكاد يعرف كيف يقيم  
أوديه ولا كيف يستر جسده ، ومع ذلك فجوركى يعتمد أن يثق فى  
الإنسان وفى قوته ، وهو من هذه الناحية يبشر بتحرر الطبقة العاملة  
النائرة محققاً عن طريق ذلك قيم أدب الواقعية الاشتراكية الجديدة التى  
تكرس حياتها لها ، ويمضى جوركى فى طريقه بعد ذلك داعياً لأفكاره  
الثورية فى مسرحياته التالية مثل « المصطافون » ، « البرابرة » ، « أبناء  
الشمس » كاشفاً عن سخف البرجوازيين وتفاهة حياتهم عديمة القيمة ،

وكانت نغمته واضحة على هذه الطبقة التي نشأ بينها وقضى أيام بؤسه في ظلالها ، ويتضح ذلك بصفة خاصة في مسرحيته « أعداء » .

### مسرحية الحضيض ومفاهيمها :

لمسرحية الحضيض ثلاثة مفاهيم يمكن أن تحدد شكل المسرحية . وهدفها .. فلأول مرة يظهر المجتمع الروسي عارياً حقيقية دون تزييف . على خشبة المسرح ، ولأول مرة أيضاً يظهر أناس سقطوا .. أناس من كل الطبقات ومن مختلف الأمزجة والمشارب والثقافات ، فهذا هو « البارون » ، و « الممثل » ، و « اكفاشنيا » ، و « ساتين » ، و « الترى » ، و « مدفديف » ، و « بوبنوف » ، و « أنا » ، لكل مشكلته ولكل فلسفته . ولكل سبب لسقوطه يختلف عن الآخر .

ويبرز هنا أدب الواقعية الاشتراكية لبحث عن الحقيقة وراء كل منهم وليفاجئ بها جمهور النظارة في أما كن مختلفة من المسرحية ، ويصدق المشاهد ويفيق من غفلته ليفكر ، ويفكر ويفكر ، وهذه أولى مراحل العصيان والتمرد التي أرادها جوركي في مسرحيته ليحطم أساليب الرأسمالية .

فهؤلاء القوم الذين يعيشون في منزل أو فندق رخيص يقع في قبو مظلم . . . . . هواؤه أسود كظهره . . هؤلاء القوم بلا مستقبل ، الظلام يقصم ظهورهم فلا يستطيعون إلى النور سيلاً ، عيونهم لا ترى وعقولهم

لا تعي ما سبب اضمحلالهم ؟ إن المسرحية تقبلور سائرة سيرا حيثما ناعما في خطها الذي رسمه جوركي ليصل إلى النهاية ، ولتكون النهاية كضربة المطرقة على العقول النائمة .

وجوركي في مفهومه الثاني للمسرحية يريد أن يشير إلى الإنسانية الكامنة في نفس الإنسان ، وهو بهذا يريد إنقاذ الإنسان من العوامل الغريبة التي تطرأ عليه من الخارج فتعذبه وتقضى على طموحه ، ويؤكد أنه لا بد من الانقاذ ، وأن ذلك الانقاذ لن يتأتى إلا بنظام جديد في كل شيء يضع نفسه في خدمة الإنسان وخدمة مصالحه .

أما المفهوم الأخير فهو جريمة التخدير التي يقوم بها في المسرحية الناسك « لوقا » . إنه يتقن فن المواساة ويساعد الناس على تحمل أعباء حياتهم بدلا منهم ، وهو لذلك يقودهم في كل يوم إلى أقصوصة جميلة كاذبة خادعة مآلها ومطافها الجنة . يفعل ذلك مع « أنا » ويحاول أن يرسل « فاسكا » إلى سيبيريا ، ولكنه لا يفلح ففاسكا شخصية من أفكار جوركي . . وهذه المحاولة مع شخصية فاسكا بالذات لها معناها عند جوركي يؤكد بها أن ثمة آمالا جديدة لازالت تعيش حتى في هذا المنزل العفن .

وتضطرم الأفكار وتضطرب الأجواء ، ويهرب « لوقا » وسط الزحام بعد أن ثبت فشله . . بل بعد أن اقتنع المقيمون في المنزل بأن تخديراته وقتية لا أكثر ، ولكنها لا تفعل شيئا جديدا ولا يمكن أن تصلح من الحياة ولا من أحوالهم ، ولا تضيف جديدا إلى مستقبلهم أو



مصيرهم ، يهرب « لوقا » متسللاً كما دخل متسللاً لتكون قصته عبرة ،  
ولتبقى ذكراه كالسراب أو كالغمام أو كالحلم العابر اللطيف الذى  
يمر وسط أزمة نفسية تعاصر الانسان أحياناً وهو يعيش مشكلة ضياعه  
وضياع حياته .

وجوركى هنا يفضح بالارحمة فلسفة المواساة أو التخدير ، ليقول إن  
الانسان بيده وبقوته وبثفكيره فقط يستطيع أن يغير من الأوضاع  
القديمة القائمة المحيطة به وليس بالصبر أو بالتنى أو بالانتظار أو التهاون .  
ويمضى جوركى إلى أكثر من ذلك حينما يجعل الممثل يشق نفسه فى  
نهاية المسرحية فيقع الخبر على الجمهور كالصاعقة وهويتهياً لمادرة المسرح  
فى نهاية المسرحية ، فاذا بالممثل يفسد الأغنية . . تماماً كما يقول ساتين  
فى آخر جملة فى المسرحية : « قد أفسد الأغنية هذا المغفل » . أفسد حياته  
فالحياة ليست إلا أغنية فى نظر جوركى . . أغنية عابرة ومنتية يوماً ما .  
أقول إن جوركى يسير إلى أكثر من هذا فى تحليل وفضح شخصية  
لوقا عندما يشق الممثل نفسه . ولوقا هو المتهم الأول فى نظر جوركى .  
فقد عاش الممثل فى أحلام صنعها له لوقا بسلاسل الذهب فعاش على أمل  
الوصول إلى المستشفى التى صورها له لوقا ، ولم يكن يعرف لها من مكان  
ولكنها كانت من اختراع خياله ، هذا هو المهم عند جوركى وهو إبراز  
المآسى التى تنتج عن السير وراء سراب خادع أو أمانى كاذبة لا توصل  
إلا إلى المعائب . فشخصية « لوقا » إذن والحالة هذه غير نافعة ، لأنكر

أن فيها إنسانية - شأن جوركى فى كل مسرحياته - ولكنها تحمل سمة خبيثة لا يحبها جوركى ولا يعترف بها وهذا ما يجعل الشخصية خطيرة بل وواجبا التحذير منها .

وجوركى بإيراده شخصية « لوقا » على هذا النحو يضع أمامها وفى كفة الميزان الأخرى شخصية « ساتين » كل منهما يمثل وجهة نظر متعارضة مع الآخر لتخرج الواقعية أخيراً علينا بالحقيقة المقنعة ، ولنتعرف نحن الجمهور من خلال الأحداث المسرحية على آراء المؤلف وتحركات عقله . وذلك من خلال شخصية « ساتين » حيث يمثل الوعي والتؤدة والتفكير السليم بعد تجارب السجن والجوع وعمل مكتب التلغراف ومحاولة تثقيف نفسه ، وكذلك من خلال شخصية « لوقا » حيث الخداع وعمليات التزوير والخوف والجبن والنظائر بالعلاج .

\*\*\*

### التكنيك الفنى للمسرحية . .

اختلفت الآراء وتعددت وجهات النظر حول مسرحية « الحضيض » . فالمسرحية تتبع عصرها معيناً وحقبة زمنية لها شكلها السياسى الذى كان له تأثير على الأدب المسرحى حينذاك ، فضلا عن أنها تعتبر من أوائل درامات الواقعية الاشتراكية وإن ذهب البعض إلى أنها تدخل تحت المذهب الطبيعى لما فيها من صور منقولة نقلا حرفيا واقعياً عن الطبيعة .

والمسرحية من أوائل المسرحيات التي بدأ بها جوركي محاولاته المسرحية ، وقد ذاع عن مسرح مكسيم جوركي أنه ليس مكتملاً للعناصر الدرامية . وأنا لا أضيف جديداً إذا قلت ذلك ، ولكنني في تجربتي وأنا أقدم مع فرقة الاسكندرية المسرحية أول نموذج من مسرح مكسيم جوركي ولأول مرة في جمهوريتنا العربية المتحدة حاولت أن أخفف بعض ما عابه النقاد العالميون على مسرح جوركي من أن به بعض السرد الزائد وأنه نتيجة لذلك ليس مسرحاً درامياً . حاولت أن أخفف من ذلك السرد بقدر المستطاع رغم اقتناعي بأن به حقيقة بعض السرد وعدم اقتناعي بأنه ليس مسرحاً درامياً . ولذلك استبعدت من النص بعض العبارات التي أستطيع أن أقول إنها تؤثر في الحبكة الدرامية للنص ، وليس هذا عيباً من جوركي أو حكمة مني ، ولا يقلل هذا بالطبع من شأن جوركي الأديب المسرحي ، ولكنني استهدفت مراجعة كل صغيرة وكبيرة مدققة النظر في كل جملة وفي كل لفظ كما أردت أن أكون واقعياً مع جمهور مسرحنا الحديث اليوم ، مستنداً في ذلك إلى آراء من سبقوني من النقاد والمخرجين العالميين الذين خبروا مسرح جوركي وأدب الواقعية الاشتراكية . فجاء الحذف على هذا الأساس وليس على أساس حذف مشاهد أو لوحات ، وسبقت هذه المرحلة أيضاً مرحلة مراجعة النص المترجم على أكثر من لغة مع مترجم المسرحية ، محاولين ونحن في السنوات الستين من القرن العشرين أن نتطور بأسلوب

الترجمة بما يتلاءم مع مقتضيات الأداء المسرحي بما لا يخرج النص عن روحه ، فبعدنا بلغة الحوار عن مستغلاقات الفصحى وحاولنا اختيار الالفاظ السهلة البعيدة عن التقصير والبيان ، حتى لا يقع الممثل معذوراً في أسلوب الاداء الخطابي المنفر المتمسك بالفتحة والضمة .

ولقد كان لاستاذنا توفيق الحكيم الفضل فيما أشار إليه في إحدى اجتماعاتنا به بأننا يجب علينا أن نطوع اللغة العربية الفصحى لأسلوب المسرحية ، وأن نبتعد قدر الإمكان عن التقعر والإعراب ، مع التخفيف قدر الامكان من خطابية الالقاء وصرامة علامات الاعراب ، وذلك بتخفيف الضمة والكسرة والفتحة ، والوقف ما أمكن بالسكون لتخفيف وقع الجملة على أذن المستمع المسرحي . . ويسعدني أن أقول .  
لأنى عملت بما أشار به عميد كتابنا في تجربتي هذه ، فأنا أعتقد أن الدراما معان وليست لغة ، حقيقة لأنى باللغة أعبر عن الدراما ، ولكن إذا لم يكن هذا التعبير واضحاً وسهلاً على الأذن فالمشاهد يفقد حساسيته لمتعة المشاهدة ، وبالتالي تفقد المسرحية عنصراً هاماً لها وهو المتفرج .  
ولا أنسى أن أوضح أنه يجب لضمان نجاح عملية التخفيف هذه أن يبدأ ذلك من عند الترجمة ليختار المترجم العبارات السهلة حتى يأخذ كل نص عالمي طريقه إلى المسرح العام دون تدخل من اللغة في إجراءات نجاحه من عدمه . وليصل النص أيضاً إلى قلوب الممثلين المشتركين فيه .

ومسرحية الحضيض ، أو الأعماق السفلى قد مثلت منذ واحد وستين عاماً في روسيا ثم انتقلت بعد ذلك إلى مسارح العالم المتمددين كله تقريباً فاعتلت خشبة المسرح الأمريكى والنمسارى والألمانى والتشييكوسلوفاكى والمجرى والهولندى والبولندى والإيطالى والبلغسلافى واختلاف المخرجون في تفسيرها وإخراجها .

ولا شك أن المفاهيم التى حواها ميثاق دولتنا ، والخطة الطيبة التى وضعها المسئولون في قطاع الثقافة هى التى أتاحَت لجمهور المسرح العربى أن يشاهد أعمالاً كانت بجهولة لنا . ولذلك فإن نظام العمل في المسرحية جاء مرتبطاً بشكلها الذى كتبت به . وسأناقش بعض النقاط الفنية التى فكرت فيها أثناء إخراجى لهذا النص العالمى ، مع الإشارة إلى بعض الآراء التى خالفتها ولم أتبعها في طريقة إخراجى محاولاً إثبات أن عملية الإخراج اليوم - خاصة في المدارس المسرحية المعروفة - تقوم على أساس الدراسة البهتة لهذه المدارس لتقدم جديداً ولتطوى من ورائها ما يطلق عليه بالخبرة في مهنة الإخراج .

والإخراج يحتاج إلى خطة حربية يضعها قائد المعركة الفنية : المخرج . . فمعسكر الديكور ، ومعسكر الأداء التمثيلى ، ومعسكر الحركة المسرحية ، ومعسكر الاضائة ، والموسيقى التصويرية . ومن كل هذا وذاك يتولد شيء واحد ، هو التأثير ، . وفي أمثال هذه المسرحيات ذات المعانى الواضحة والتى قل أن يختلف حولها اثنان شيء واحد يحدث . إما تأثير مسرحى مقنع أو لا تأثير . . إما واقعية قوية

تجرف المتفرج إلى صفها لتقنعه بشيء ، وإما لا تأثير بالمرّة فتكون الطامة الكبرى .

وأبدأ بالحديث عن الأداء التمثيلي وطريقته . ولقد وجدت أن الطريقة الحديثة التي ابتدعها العلامة « ستانسلافسكى » والتي تسود معظم مدارس أوروبا تقريباً - باستثناء المسرحين الياباني والصيني - هذه الطريقة .. فضلاً عن نجاحها عندما أخرج صاحبها جل مسرحيات جوركي .. هي أفضل الطرق بالنسبة لمسرحية « الحضيض » .

والطريقة سهلة وصعبة في الوقت نفسه — سهلة في ذهن المتفرج العربي الذي دأب على مشاهدة طرق الأداء التمثيلي القديمة التي تركز على الترنيمات الصوتية والضغط على كلمات دون كلمات ودون معنى ودون أي سبب ، وعلى فرقة الحوار وملء المسرح بالأصوات المجلجلة وغير ذلك من الأساليب التي انتهت منذ زمن بعيد في المسارح الأوروبية ، فالصوت في الطريقة القديمة هو كل شيء وليس الفهم وليست المعاني المختلفة خلف الحوار وليست المراحل المختلفة في تطور الشخصية .

والطريقة صعبة أيضاً لأنها تعتمد على التحليل والفهم ، وخروج الممثل في أدائه عن الأساليب التقليدية المتوارثة إلى أسلوب التعمق في تحليل المسرحية ، وهي الطريقة الحديثة الصعبة الموصلة فعلاً لعملية التأثير المطلوب إيجادها أو توليدها عند المتفرج ، والتي يحتاج فيها الممثل



إلى إمساك النفس وضبط مخارج الحروف ، وإخراج كميات الهواء مع الكلام من الفم بميزان ، وعدم التفريط فيها إلا عند مقتضى الحال ..

والطرق والمذاهب الجديدة في المسرح تماماً كالاديان والمذاهب والمعتقدات الدينية ، يظهر لها معارضون ولا يمكن تصديقها بسهولة ، وفي الطريقة الصعبة تأتي المفاهيم من روح النص ، وبما أعطاه المخرج الممثلين ، فلا ضغط على كلمات دون أخرى إلا في اليسير النادر . بل الخضوع كل الخضوع للحادثة المسرحية وما تقتضيه . ومن هنا كان إقناع الممثلين بالطريقة الجديدة سهلاً ولكن تنفيذها هو الصعب ، لأنه يقتضى وقتاً طويلاً للتدريبات ، ووقتاً آخر للخروج بالممثلين من الأشكال التقليدية والكليشيهات في الأداء ، كما تحتاج إلى طاقة عصبية قوية من الممثل نفسه ، الذي يتصارع بين القديم والجديد ، وبين جلجلة الصوت والتأثير الصحيح ، بين الجديدة وبين ترك ( الطارقة ) والفرقة بالحروف والضغط على الكلمات ، وإدخال الحماس في أجزاء الدور دون مبرر ، والالتجاء إلى رنة البكاء فهي أسهل ما يلجأ إليه الممثل في تمثيله ليتهرب من الواقع ومن حقيقة أبعاد الدور ومن مفهومه الحقيقي .

وأنا لا أريد هنا أن ألقى محاضرة عن طريقة الأداء التمثيلي عند ستانسلافسكى ، فهذا قد حوته الكتب والمكتبات ، ولكني أقدم بذلك لأشرح كيفية تنظيم الجديد وتنفيذه عند إخراج المسرحية .

وشخصيات مسرحية ، الحضيض ، المنكسرة المحطمة التي تختفي وراء كل منها مشكلة إنسانية وهذه الرسوم المتحركة التي تدب على المسرح لا يمكن أبداً إلا أن تكون طريقتهما في الأداء التمثيلي هي طريقة ستانسلافسكى ، فالكسل والخمول والشقاء وفقدان الأمل لا يعبر عنه إلا بإخلاء الأداء التمثيلي من الحماس ومن الحركة اللفظية السريعة ، وأن تنبع كل شخصية من نفسها ومن سلوكها العام . « فالبارون ، محطم . . ماذا كان أصله ؟ ولماذا حضر إلى هذا المنزل ؟ ومتى حضر ؟ ومن أين يأكل ؟ ومن يصادق في هذا المنزل ؟ ومن يكره ؟ وهل هو راض عن معيشته أم لا ؟ ماذا يحزنه ؟ وماذا يسرى عنه ؟ وماذا يحب في حياته ؟ ألاكل بكثرة أم الشرب بشراهة ؟ . كل هذه المفاهيم يجب أن تكون واضحة المعالم في طريقة الأداء التمثيلي للممثل ، فهي مرتبطة بالحوار تمام الارتباط ولهذا خصصت بروتين تحليليتين بعد قراءة الممثلين للنص مباشرة لتفسير هذه الأسئلة جميعها التي ستبادر إلى ذهن كل ممثل باحث منقب في إطار دوره بصفة خاصة ، وفي جو المسرحية كلها بصفة عامة . وبهذا فقط تتضح الشخصية وسلوكها وإطارها العام من طريقة أدائها في المسرحية .

والمنخرج في المسرح الحديث يطوع الديكور لمفهومه وأفكاره ملتزماً في ذلك بالعصر وروحه ، وبالمذاهب التي يمكن أن يضع المسرحية في إطارها . والمسرح العالمى في كل مكان قد قسمه النقاد إلى مذاهب كما قسموا المسرحيات أيضاً إلى ألوان . فهناك المسرح الملحمى والمسرح

الواقعي الاشتراكي ، والمسرح التعبيري ، ومسرح العبث (اللامعقول) ،  
والمسرح الأسطوري . وهناك من المسرحيات التراجيديات والكوميديات  
والفارس والتراجيكوميديا والملهية ، وواجب المخرج الحديث أن  
يبدأ عند قراءته للنص بتحديد نوع اللون الذي تنتمي إليه المسرحية حتى  
يمكن أن يحدد الطريق الذي سيسير فيه منذ بداية أعماله ، والطامة لو أساء  
المخرج وضع المسرحية في غير مكانها من هذا التقسيم ، حينئذ سيتجه  
العمل كله إلى نوع آخر فيبعد بذلك عن أحاسيس المؤلف وأفكاره ،  
وليس أدل على ذلك من أن إحدى مسرحيات إبسن التي مازالت  
تمثل في أوروبا بنجاح لم تمثل بأحد مسارحنا الكبرى أكثر من أيام  
لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة . فتحديد النوع والحالة هذه أمر دقيق  
كل الدقة ، وهو يعادل في العملية الفنية اختيار الممثل الملائم الدور .

ومسرحية « الحضيض » من وجهة نظري في شكلها العام تدخل  
تحت المذهب الطبيعي ، إلا أنها من نوع الدراما ، بل ويخيل  
للناظر إلى النص من أول وهلة أنها تمت بصلة إلى التراجيكوميديا ،  
حقيقة أن التراجيكوميديا لون ظهر حديثا ، ولكن عبقرية جوركي في  
هذا النص تجعلنا نحس بهذا التشابه ، وأنا أذكر ذلك لأوضح — أن  
الكوميديا التي حوّاها النص المسرحي نابعة من الحادثة المسرحية نفسها  
أولا ، ومن نظرية كوميديا الإنسان التي سبق ذكرها في أول الدراسة  
والتي عني جوركي بإبرازها ثانية . ثم هناك بعد ذلك هذه الاستراحات التي

نتيجها الكوميديا للتخفيف من وقع الدراما وقسوتها ، وهى على كل حال تصدر عن ذلك التفاوت الواضح بين شخصيات المسرحية والاختلافات الطبقية بينهم ، وأؤكد أن جوركى بدرامته هذه كان يصل بنا إلى محطة وقوف يفرج فيها عن الضغط والآنفاس المكبوتة التى يخلقها ويحتمها الجو العام للمسرحية ، ولا أدرى أو لا أستطيع بالتحديد معرفة ما إذا كان جوركى قد قصد ذلك عند كتابته للمسرحية أم أنه - كما سبق وقلت - نابع من اختلاف الشخصيات وبيئاتهم وظروفهم ، فلم يرد فيما قرأته ما يوضح هذه النقطة .

غير أننى لا أنسى أن أسجل أن هذا الازدواج بين الكوميديا والمأساة ، وهذا التمازج الثابت فعلا فى المسرحية يأخذ شكلا يختلف كثيراً عن شكل التراجي كوميديا الحديثة . فالمواقف الدرامية على عمقها وعلى عظمة تأثيرها ، استطاع جوركى أن يتبعها أو يزينها بفترات من الراحة الخفيفة التى تريح النفس دون المساس بالخيط الدرامى أو كسره ، وهذا هو سحر جوركى ، فهو ينقلك من الفترات المريحة التى أسرى عنك لفترة وجيزة ليتابع دون توقف أدق المواقف الدرامية العصية التى تهز الممثل والمتفرج معاً حتى ليشد جمهوره إلى الأعماق وإلى الحسرة وإلى التهيج وإلى التمرد .

وكان لزاما على الديكور أن يعبر عن كل هذه الازمات الداخلية

والخارجية العميقة والسطحية ، وأن يفعل بها ويدكسها . ولا أشك أن جو المسرحية قد ألزم كل من أقدم على إخراجها أن يتبع الواقعية في تصميم الديكور المسرحي ، فالرمزية هنا مثلاً تقضى على التأثير المطلوب توليده من الجزئيات التي يلعب كل منها دوراً كبيراً مجسماً لشيء معين ، وقد يكون إطلاء الحائط أو لكوع الحائط أو لقطعة الأكسسوار ككوز الشاي أو كوز الصفيح في يد البارون تأثير له خطره على المسرحية من ناحية توضيح درجة الذل التي وصل إليها البارون في المنزل الذي يسكنه ، وفي الأدوات التي يستخدمها بعد أن كان يستعمل الملاعق الذهبية أقول إن الديكور وكذلك الأكسسوار يجب أن تكون الواقعية سمئهما في المسرحية ، فقذارة المكان والهباب الأسود هو الذي يجب أن يكون طابع الجدران والحوائط والهندسة المعمارية التي توضح زمن المسرحية وعصرها . هذا من ناحية .. إلى جانب ما يمكن الاستفادة منه بشكل سيكولوجي من ناحية إيراد الجدران والحوائط منخفضة قدر الإمكان ليبرز المكان وهو القبو ، فضلاً عن أن هذا الانخفاض يوحي بقلة المساحة التي يشغلها الهواء على المسرح ، وبذلك تقل نسبة الهواء الموجودة على خشبة المسرح ومن ثم لا يستطيع ثمانية عشر شخصاً أن يتنفسوا الهواء بسهولة ، ولذلك تكاد أنا المريضة تختنق ثم تطلب الخروج إلى الردهة ، ولا يمكن طبعاً أن يستنشق كل هذا الجمع من الناس كمية الهواء الفاسد الضئيلة التي تنسرب إلى المنزل من شباك صغير يعلو أحد الأسرة .

ثم المساحة المسرحية ، وأعني بها الأماكن والممرات التي تخترق الديكور لتتكون مجال حركة الممثلين والعابرين بهذا المنزل ، هي الأخرى من العوامل المساعدة لتجسيد أفكار الديكور ، فكما كانت مزدحة كلما زاد هذا من قيمة الديكور ومن تأثيره ، وكما قرب الجمهور من أفكار جوركي في المسرحية .

فازدحام الممرات وانطفاء ألوانها وكميات القاذورات المهمة عليها وعلى الأرض ، وألوان الحوائط وآثار المسامير المعلقة ، وبصفة عامة القذارة وإبراز الفوضى والقمامة في الديكور من الأهمية بمكان ، لأنه يثير في نفس المتفرج الشفقة على ساكني هذا المنزل . ثم مشكلة اختيار الألوان في الديكور وضرورة دراستها مع إمكانيات الإضاءة المسرحية وتكثيفها .

وأنا هنا قد اختلف مع بعض مخرجي المسرح الذين قدموا المسرحية في إضاءة عالية بعض الشيء ، فأنا يمكنني لإبراز معالم الديكور أن أقدم له الإضاءة بقدر يسير وباهت على الجدران والحوائط وبألوان كابية ، فهذا المنزل محروم من الضوء والشمس لا تدخل إليه ، حتى لا يمكن القول بأن هذا المنزل في المسرحية محروم تماما من الضوء حرمان الممثل أو نزلائه من الهواء .

ولا شك أن هذا يساعد على إغراق المتفرج في حفرة عميقة لا يمكن



شده منها بسهولة ، ومن هنا يمكن للديكورات أن تقوم بدور هام في المسرحية وأن تكون خالية من التزيينات ، ثم إن الديكور أيضا ملزم كالمنخرج سواء بسواء — بإبراز روح العصر ، وتقديرات الزمن عن طريق أشياء أخرى يتفق عنها ذهن مهندس الديكور أو المنخرج ، وأنا في هذا المجال رأيت أن أخضع القديم للحديث ونقلت كل أفكارى إلى المهندس ليأتى الدور الواقعى مبرزاً لبعض الرمزيات الإيماء بالضغط الذى تتعرض له هذه الجماعة من النزلاء ، وحاولنا معاً التفكير فى الرمزيات التى تعبر عن مراحل معينة من أدب الواقعية الاشتراكية ، فعبّرنا عن مرحلة المرأة وحفاة الأقدام وكذلك مرحلة الضغط التى عاناها جوركى من البوليس القيصرى ، وكذلك مشكلة الكتاب الجدد الثوريين وإلغاء الرقيب لأعمالهم الثورية الجادة حتى لا تفتح أذهان الجماهير أو يتنبه وعيها . . . حدث كل هذا بشرط واحد وهو تمازج الواقعية بالرمزية وفى التعبيرات السابقة فقط حتى يكون هناك فرق بين إخراج المسرحية عام ١٩٠٢ وبين تقديمها عندنا عام ١٩٦٣ — لا سيما بعد أن توفرت للمسرح ميكانيكيات حديثة لم تكن متوفرة له فى ذلك الوقت ، وبشرط أن تكون الرمزيات فى المسرحية بميزان حساس حتى لا تؤثر على الشكل الواقعى الخالص مفتاح المسرحية .

ولا أغفل أيضاً المجهود الذى يجب أن يقوم به الأكسسوار وقطع الأثاث والدكك بل والخرق المرقعة التى يجب أن تكثر فى هذا المنزل ،

والتي يغطي بعضها مصابيح البترول في المكان مما يساعد على إضافة الشكل الواقعي في السمفونية الجماعية مسرحية « الحضيض » .

وإذا كانت الحركة المسرحية من الأهمية بمكان ، إذ هي تلي الأداء التمثيلي في الأهمية ، فإنها تندمج معه لتخرج في شكل واحد مع الحوار . فالممثل يتكلم ويتحرك في وقت واحد . والحركة المسرحية في مسرحية جوركي هذه تخضع لشيء واحد وهو ما يسمى ( بالموقف الحقيقي ) . فلقد انتهى المسرح القديم — مسرح الخبرات — عندما كان يدخل الممثل ليلاقي بدوره على خشبة المسرح وكأنه يتشددق بالكلمات من فرق منبر في مكان الإمامة . والحركة المسرحية في الدراسات الأكاديمية ليس لها إلا مهمة واحدة وهي مساعدة النص على توضيح ما تريده المسرحية . والاهتمام بالحركة المسرحية هو الذي يخلق ما يسمى على المسرح « بمواقف مسرحية » وهو الذي يجعلنا نحس بمرور الزمن وبتصرفات الأشخاص ، وهو فوق ذلك الذي يولد المعاشية ، التي يحس بها المتفرج لتكون المسرحية أمام عينيه شيئاً طبيعياً ، وهي بوجه عام التي تخلق الطبيعية على المسرح .

والحركة بوجه عام حسب فهم المخرج العادي ما هي لإاخطوتين يساراً وثلاثة يميناً أو جلوس هنا ونهوض هناك .. أما الحركة المسرحية بمفهومها الجديد الذي عرفه المخرج « ما كس راينهارت » فهي خلق الموقف المسرحي الذي يبرزه كلام النص ، ومعنى هذا أنه قد يحدث في بعض المشاهد أن

تأتى الحركة المسرحية فى المقام الأول فى حين يكون الحوار فى المقام الثانى ، وذلك عند البدء مثلاً فى موقف هام معين كمشهد ليدى مكبث . ومكبث عند إملاتها عليه خطة قتل دان-كان . والمخرج الواعى يجد نفسه عند وضع الحركة مرتبطاً بشكل معين فى وضع الحركة . . شكل يحتم عليه حركة معينة تنبع من تصرفات شخوص المسرحية أنفسهم ومن سلوكهم ، فإذا وافقت الحركة هذه التصرفات التى تصدر عنهم كانت طبيعية ، وإذا تعارضت معها أولم تعمل على خدمتها كانت الحركة مفتعلة . وهنا فى « الحضيض » نجد أن الحركة حركة أناس خاملين كسالى مقضى عليهم ، لا يتعجلون فى حياتهم شيئاً ، لا أمل لهم ولا قوة ، حيارى ، لا قوة جسدية لهم ، ولا أفكار جديدة فى رؤوسهم تحرك جهازهم العصبي ، اللهم إلا بعض الشخصيات التى يريد المؤلف أن يقول على لسانها شيئاً معيناً . لذلك كان لزاماً على أن يكون الاسترخاء هو مظهر هذه الحركة عند أغلب الشخصيات المنحلة الباهة التى لا عمل لها والمرضى منهم بصفة أخص ، والعكس لمن تضطرم قلوبهم بفكر أو بعبقيرة ما .

والصبغة التعبيرية للحركة المسرحية تواكب الزمن وتعمل على إبرازه . فمثلاً عند افتتاح المسرحية وفى بدء النهار يوجد من نزلاء الفندق أو المنزل من يستيقظ مبكراً ، فمنهم من نام جيداً ، ومنهم من لازمه الأرق إلى غير ذلك من الاختلافات ، ومنهم من ذهب وجلس إلى مكان عمله مثل

« كلستش ، ، هـ هذه الشخصية التي تظل تعمل حتى يذر فاسكا في نفسها بذور التمرد والعصيان . فمثلا لا بد لمثل هذه الشخصية من حركة دائمة سواء كانت تعمل أم متعبة ، فحين يعمل يخرج مثلا لاستنشاق الهواء ، في حين نجد شخصية كشخصية « بوبنوف » الذي أصبح جباناً نتيجة مشكلة اجتماعية هي خيانة زوجته له وبقائها مع عشيقها ، وهروبه هو من البلدة كلها ثم « ضوره إلى هذا المنزل .. هذه الحادثة التي حطمت حياته تفرض عليه ألا يتحرك كثيراً فيظل في مكانه طوال المسرحية لا يتحرك إلا لشراء خيط يحتاجه في عمله .

وهذا الصباح يأتي على « كفاشنيا » بائنة الفطير يحمل إليها الأمل في روبلات ضئيلة فتخرج إلى بضاعتها تعدها لتكسب قوتها ولتعيش كالطاووس بين زملائها نزلاء الفندق ، فالحركة المسرحية هنا مثلا لازمة لهذه الشخصية .. لازمة لها أثناء إعدادها لعملها وإحضار الفطير من المطبخ وتسويته في الصينية المعدة لذلك ، وهي أيضاً التي تعد الشاي للنزلاء .. كل ذلك لأن الحياة هنا .. وأقصد حياة الدور .. . تحتم على المخرج أن يحرك هذه الشخصية .

والحركة المسرحية لا تقتصر فقط على المشي والقيام والجلوس .. بل يدخل فيها أيضاً حركة اليدين والرأس وغير ذلك من أعضاء الجسم والأطراف المكشوفة أمام الجمهور الواسع العينين المترقب لكل ما يدور أمامه على خشبة المسرح . فنرى شخصية لوقا مثلا ، هذه الكذوبة التي

تدخل في كل مالها وما ليس لها ، لا يمكن أبداً أن تكون حركاته جامدة ، فهو يسمع هنا وينصت هناك ، وهو دائم الحركة بعينه ورقبته ويديه ، فهو يخدع هذا ويخدع ذاك ، ونتيجة لتصرفاته يمكن أن يركع أمام من يخدعه من ضحاياه إمعاناً في الإقناع ، وأن ينثنى ليحدث التأثير المطلوب إلى غير ذلك من الحركات التي لا يمكن مثلاً أن تقوم بها شخصية كشخصية « ساتين » المتزنة أو كشخصية « أنا » المريضة .

وقد لاحظ بعض النخرجين العالميين أن بالمرحلية - حسب ما أطلق عليها - « لفتات مفاجئة » ، وأنا من وجهة نظري أسميها « خبطات درامية » ، كذلك الخبطات العميقة التي تعيش في أذهان القراء فترات طويلة ، ويكون لها من التأثير الجارف ما يميزها عن الكتابات العادية ، وهذا هو الحال في مسرحية جوركي هذه ، إذ أن الخبطات الدرامية المنتشرة في المسرحية قد حددتها ، وتعمدت أن أجعل لها خطأ معيناً في الحركة المسرحية يقربها جداً من أذهان الجماهير ، ويلتصق بها التصاقاً قوياً مؤثراً ، شأنه في ذلك شأن الخبطة الصحفية . وبهذا يمكن أن نقول إن الحركة المسرحية تستطيع أن تفعل الكثير ، فضلاً عن أن إحساس الممثل بالراحة للحركة والرضى عنها يمنحه قوة واطمئناناً وانسراحاً يؤثر على لمعانه في التمثيل بصفة عامة .

ولا أترك الحديث عن الحركة المسرحية قبل أن أعرج على شخصيتي « كوستيليوف » ، وفاسيلسيا ، صاحبي المنزل ومثلي الرأسمالية في المسرحية .

ففيهما أيضاً تلعب الحركة دوراً هاماً ، فيهما صاحب المنزل ، وهما يعتبران السكان عبيداً لهما ، والحركة المسرحية التي تعبر عن الزهو والخيلاء والطواف بالمسرح من أقصاء إلى أقصاء لازمة لهما ليسير كل منهما كالطاروس ، فضلاً عما تبرزه عند « كستليوف » ، من توضيح ذلك الجبن الذي يتأصل فيه ، والذي يمكن استغلاله لإبراز مظاهر خوفه من شخصية « فاسكا » ، اللص وانكماشه في نفسه ، وإعطاء الفرصة أيضاً للسخرية منه وهو يقطع هذه المساحات الشاسعة على خشبة المسرح ، مما يساعد الجمهور على الضحك والسخرية منه ومن خيبة الرأسمالية ، ومثلها في المسرحية من ناحية أخرى . وللقارىء أن يتخيل دخول صاحبة المنزل « فاسيليسيا » إلى المسرح تشتم وترعد وهي ثابتة في مكانها لا تتحرك ثم تخرج . . . إذن لقضى الأمر ، ولما أتاحت الفرصة للشخصية لتتفتح على المسرح ، ولتخطم أبعاد الشخصية ولأصبحت جامدة صلبة ، ولما استطاعت التعبير عن غرورها وحماتها . وعمليات الركوع بين حين وآخر تقوم أيضاً بدور مساعد وهام في تجنيد الحركة المسرحية لخدمة الممثلين والنص .

أما عن الإضاءة المسرحية والموسيقى التصويرية وتأثيراتهما في المسرحية ، فأنا لا أنكر أنه في أكثر من بلد أوروبى عرضت المسرحية دون نغمة أو شرطة موسيقية واحدة اللهم إلا في المقدمة وفي بعض الأحيان ، وأيضاً دون تغيير في معالم الإضاءة إلا في حالة دخول ليل



أو طلوع يوم جديد . وهذا مفهوم له ما يبرره إذ هو يساعد على إبراز الجود الذي يسود هذه الحياة ، وعلى عدم تغير الحال ، فضلاً عن أنه اعتماد عن الفتازيا التي كما قيل أنها قد تشد عين المتفرج وانتباهه وتصرفه عن الأصل وهو النص والممثلين وما يتفوهون به من عبارات هامة .

والحقيقة أن المسرح الحديث اليوم يرتكز على دعائم ثلاث . . . ممثل بأداء جيد ، وإضاءة مسرحية ، وموسيقى ، وأنا لا أريد أن أتهم ما رأيته بالتقصير عن مسابقة الحديث أو عدم خروجه من الشكل الكلاسيكي في الإخراج ، فالدراما هنا في المسرحية ليست في حاجة إلى مساعدات خارجية أو تأثيرات ضوئية أو موسيقية للإعلاء من قيمة النص ، فالنص قوى مائة في المائة ، لا شك في هذا . ولكن الموسيقى اليوم في العرف الحديث وفي المفهوم الجديد تقوم بما يعجز النص عن إتيانه في الحوار ، فقد انتهى العصر القديم يوم أن كانت الموسيقى تساعد النص على الإجابة . . . والموسيقى المسرحية اليوم إنما توضع لتعبر عما لا تستطيع الكلمات في النص التعبير عنه . وهنا تبرز لنا أفكار عدة في المسرحية ، ومواقف كثيرة يمكن استغلال الموسيقى بمفهومها الجديد فيها ، وهي أن تعطى مضموناً جديداً موافقاً للعصر ولروحه ولتقاليدته والحالة مجتمعه مما لم يرد في الحوار ، ولهذا فقد تأتي الشرطة الموسيقية أو المازورة الموسيقية بتأثير خاص قد يخدم النص المسرحي .

والإضاءة المسرحية كذلك شأنها في ذلك شأن الموسيقى ، فالإضاءة في مسرحية من نوع هذه المسرحية تعتمد في شكلها الجديد على السيكلولوجيات ، وبواعث النفس الداخلية وفلسفات التصرف والسلوك والمشاكل النفسية النابعة من بعض الشخصيات في المسرحية كشخصية « الممثل » الذي يحتم دوره أن تشترك معه الإضاءة في التعبير عن مدلولات دوره النفسية الحساسة ، وكذلك الحال بالنسبة لدور « أنا » أيضاً ، بشرط ألا تخرج عن حد الاعتدال ، وبشرط عدم كثرتها أو صراحتها ، على أن توضح كل حركة إضائية تعبيراً جديداً له مفهومه عند العامة من مشاهدي المسرحية ، وليس الخاصة فقط .

وإذن فالإضاءة على هذا النحو وردت بميزان في المسرحية ، ووجب عدم الاسراف في استخدامها حتى لا تكون فاضحة للمنظر ، لاسيما وأن مصادر الضوء في المنزل بدائية وفقيرة ومحدودة ، فلا يمكن والحالة هذه إضاءة المنظر وكأننا في قصر فرساي مثلاً . .

# مسرح آرثر ميللر ( ١٩١٥ - )

دراسة بقلم آرثر ميللر

## مقدمة :

مسرح آرثر ميللر من المسارح التي أثبتت شرعيتها وعظمة الشكل الجديد الذي أتى به الكاتب العظيم ، بحيث كان ظهور هذا الادب الجديد في أمريكا - وسط الاشكال الادبية الاخرى التي يسيطر عليها شكل الاستعراض - أمراً عظيماً . والغريب أن تكنيك الكتابة بالنسبة لهذا الادب المسرحي الجديد قد أخذ شكلاً لم يسر عليه كتاب الدراما الأمريكيون من قبل ، ذلك لأن ميللر حاول في تأليفه لمسرحه أن يكون أشياء جديدة يمكن أن تخدم قضية الدراما في القرن العشرين مما ساعد أعماله على اكتساب صفة العالمية التي يتمتع بها اليوم ، مما جعل الدول العظيمة العريقة في فن المسرح تختطف أعماله ، حتى الدول التي لا ينتمى إليها فكرياً أو سياسياً .

وكان مجال مسرحياته وأدبه تفسيراً جديداً ، قد يكون مختلفاً في بكن عنه في موسكو أو القاهرة ، والسكنه في الحقيقة اختلاف شكلي لا يؤثر على اتحاد الموضوع أو وحدته في اللب أو الهدف .

واستطاع ميللر من خلال أحداث معينة أن يكتب بجرأة في مواضيع

سياسية واجتماعية أضفت جراتها على الجمهور ارتباطا جبريا لفهم ما يريد.

هذا الكاتب العبقري المعاصر.

واختيار هذه الدراسة لميللر ضمن هذا الكتاب أمر كان ولا بد من الالتزام به ، فمسرحيات ميللر لم يتعرض لها كتابنا أو نقادنا الأفاضل بالبحث والتحليل ، كما أن مسرحنا العربي لم يقدم على تقديم أعماله ، اللهم إلا محاولة ناجحة في الموسم المسرحي ٦٣ / ١٩٦٤ حين قدم له المسرح القومي مسرحية « مشهد من الجسر » التي قال عنها بعض كتابنا من أمثال إحسان عبد القدوس وسعد الدين وهبه وصلاح عبد الصبور وغيرهم ، إنها قدمت على مستوى عالمي في الإخراج والتثيل ، كما أن مؤسسة المسرح كانت تسعى ضمن موسم هذا العام لإخراج درته الغالية « وفاة قومسيونجي » ، من اخراج عالم أمريكي معاصر .

من أجل كل هذا رأيت أن يحوى كتابي هذه الدراسة ، التي يستعرض فيها الكاتب الكبير أعماله من خلال حبه وإيمانه بالمسرح وتجاربه العظيمة الوفيرة في عالم الدراما .

يقدم المسرح القومي في الموسم القادم مسرحية « وفاة قوميونجي »  
للكاتب الأمريكي آرثر ميللر ، وفي هذه الدراسة المترجمة يشرح ميللر  
الآراء والأفكار والخطوط التي أراد إبرازها في مسرحه وفي هذه المسرحية .  
واقـد ظهرت هذه الترجمة لميللر أول ما ظهرت في لندن عام ١٩٥٨  
وكان واضحاً فيها أن ميللر يستعرض أعماله الأدبية بالتشريح والتحليل  
ويتحدث فيها بصراحة عن مهنة الكاتب المسرحي ومسؤولياته .

يقول ميللر : « بصفتي كاتباً مسرحياً أشرك معي كل كاتب درامي في  
هذا الشك وهذه الغرابة والارتباك الذي اتهمت به والذي وصفت به  
مسرحياتي وتكنيكها من حيث البناء الدرامي والشكل الذي ظهرت  
به ، فقبل إنها تخضع لقواعد أدبية عامة ، كما اتهمت بأنني أفقد نقطة  
المدرسة الدرامية وصبرها وإحساسها الدرامي .

لذلك وجدتني مضطراً لأن أوضح خطوط كتاباتي وما رميت إليه  
منها ، وأنا متأكد تمام التأكد أن كثيرين يوجهون إلى شخصي اللوم  
والتأنيب ، ولكنني كنت متأكداً مع ذلك من أنني سأضيف شيئاً من  
الفائدة على هذا الفن ( فن الدراما ) وعلى شكل كتابة الدراما مما سيفتح  
باباً كبيراً واسعاً للمناقشة والبحث والتمحيص حتى نصل إلى نقطة معينة  
وتحصيل مؤكد شأنا في ذلك شأن أي فن آخر .

أنا لا أستطيع أن أنجز عملاً درامياً نافعاً إلا إذا غمرت ونجرات ،

وذلك بأن أعرض أعمالاً عامة معروفة وأكرر أعمالاً مألوفة، وأستطيع أن أقول إن طبيعة المسرح : بقصة حقيقية لرجل في دور ، أبدأ الخط الحقيقي ( الهدف ) لمسرحيتي . قد تعجبون أيضاً وقد يكون هذا مفاجئاً لكم أن يكون هذا هو الفن الدرامي الذي يظهر في النهاية عند عرض المسرحية إطاراً مكلفاً مبلغاً من المال . هكذا عاش المسرح ومعه الفن الدرامي في القرون الطويلة الماضية منذ ولادته عند الإغريق .

غريب أيضاً في العصر الحديث وأيامنا هذه أن يظل المسرح وفن درامته من بين الفنون الأخرى محافظاً على نفسه وعلى تقدمه في عصر تلهم فيه الميكانيكية كل حديث وتسلبه الوجه الفني لتحويله إلى آلة ، لقد ثبت أيضاً أنه في بعض الحالات وفي بعض الأماكن لم يقف المسرح عندما وصل إليه ، ونتيجة لظروف معينة استطاع أن يتطور .

فليكن في الحسبان أن الدراما في عرضها المسرحي تبرز وتعمل على إظهار الاحتياجات الأصلية العميقة لمجتمع ما في إطار تعبيرى واقعى ، واحتياجات تساعد على إرساء قواعد المجتمع وضروريات تخدم في كل وقت وبكل شكل المجتمع مهما تطورت أشكاله وتعددت مظاهره في كل عصر وفي كل زمن . وهذا ما يكون شكل الدراما وشكل قواعدها ، هذه الاحتياجات وهذه الضروريات العميقة لا يمكن أن تتغير أو تبدل ، فلا توجد دراما بدون صراع ولا توجد دراما بدون فكرة أو كلام .



أنا أعالج كتابة الدراما كشيء موضوعي، وضروري للغاية فصلها عن الأدب الحالي، إذ لا يصح أبداً معالجة الدراما من زاوية الأدب البحت. رغم ما بها من كلمات موقعة برتم معين ولوحات شعرية، صحيح أن هذه العوامل لا بد من توافرها في الدراما الناجحة ولكنها ليست كل شيء في الدراما، ولا يمكن أبداً أن نعتبر قواعد أرسطو في ذلك قواعد ثابتة نقبلها على حالتها الباقية عليها.

كرسى الفوتيه الإغريقي لاشك أنه كان صعباً عن نظيره الأمريكي في العصر الحالي، وكذلك المشاهد أو المتفرج في المسرح، وعلى هذا نجد أن جلسة الكرسي أيضاً على علاقة بالفسولوجيا ومن هذا تتكشف القواعد التي حددت الفن المسرحي عامه وفن الدراما خاصة. ليس هذا هدفي أو موضوع حديثي أن أحدد هنا الشكل أو تكتيك الكتابة للمسرح عن طريق التحليل، فقط أريد أن أنتهز هذه الفرصة النادرة (فرصة طبع بمجموعة مسرحياتي) حتى أعرض رأيي ومحاولاتي الاجتهادية في هذا الفن لا لأنقد هؤلاء المتفلسفين من رجال عصرى الذين يعنونون الموضوع بـ «مشاكل الدراما في العصر»، ولكن لأتحدث بصراحة دون افتعال عن المشكلة الدرامية العصرية وكيف يمكن الكتابة لتوضيحها وخدمة رسالتها عن طريق الإنسانية، وكيف يمكن لشخص ما أن يدع أحاسيس إنسانية ليتفوه بها إنسان يمثل على خشبة المسرح.

لاشك أن للفن بعض مظاهر لا يمكن الفرار منها، وهي التي في غلاف

هادى تبطن مسرحياتى وتلقن عليها نوعاً خاصاً من التأثير يكون عادة مصاحباً للأفكار التى حملتها هذه المسرحيات ، والتى كتبتها بهذا الظن وعلى هذا التصور لتمثل أمام الجمهور . فالتمثيل أمام الجمهور (شخص) وعند ظهوره لأول وهلة أمام النظارة لا شك أن عدداً من الاسئلة النظرية سوف تتلاحق وتتبع ظهوره : • من هو ؟ عن ماذا يبحث هنا فى المسرحية ؟ مم يعيش ومن أى دخل ؟ مع من تربطه علاقات شخصية أو مادية ؟ غنى أم فقير ؟ ماذا يظن عن نفسه ؟ وماذا يظن الآخرون عنه ؟ ماذا تتمنى هذه الشخصية ومم تخاف ؟ بماذا يعترف وإلى أى حد سيفصح عن تمنياته أو مخاوفه ؟ وماذا يهدف وإلى أين ؟ وأخيراً إلى أى شىء يحتاج ؟ .

وهكذا نرى أنه بظهور الممثل على المسرح تنتج أسئلة كثيرة كما لو تقابل أحد منا فى الحياة لأول مرة مع شخصية جديدة . أما عن المسرح والدراما وأى هذه الاسئلة يمكن الإجابة عليها وبحثها وتحليلها ، وبأية طريقة يجاب عليها ( بالكذب أو بالصدق مثلاً ) فهذا يعود إلى جو المسرحية وجو الدراما ، وينخضع لظروف معينة ومحددة ترسم وتشكل وجه الدراما الذى يسمونه فيما بعد أسلوب المسرحية . فمثلاً لو ظهر ممثل بملابسه وكانت حركات جسمه صلبة متعاسكة ، وملاحظاته قاسية ، فستطيع أن تتوقع أو تقول إن شكل حياته أو شخصته غير سارة ، وسرعان ما تجول بأذهاننا الاسئلة السابقة عند مشاهدة الممثل لأول وهلة ، وعلى المسرحية أو على الممثل الإجابة .

أغلب الظن أيضاً أن الحديث سيدور عن موضوع المسرحية الذى يصور قطاعاً من الحياة ، فإذا كان هذا القطاع نابعاً من فن درامى ، يصور طبقة معينة ، معنياً فى تصويره بالوظيفة والعمل لأشخاص معينين فى روائهم المستخلص من الحياة لأعطت المسرحية ردوداً على هذه الأسئلة الكثيرة التى دارت فى مخيلة المتفرج عند لقائه بالممثل ، وإذا لم تعط فإن الممثل لا شك أنه سيعمل بدوره على إزالة الغموض فى العمل الدرامى وتصرفاته ، وستكون الموضوعات التى يطرقها ويعرضها للنظارة ذات هدف وذات معنى . وعلى هذا أستطيع أن أقول إن الدراما إما أن تحاول الاجتهاد وأن تعطى إجابات صريحة وصحيحة ووافية عن طريق الشخصيات المسرحية وردودها على هذه الأسئلة ، وإما أن تحيط بشخصها بسياج لا تنفذ منه الإجابات إلا عن طريق الرمزية بدلا من الحقيقة والصراحة .

هذه الأسئلة وهذه الأجوبة يحددها نوع المسرحية وشكلها ، هل هو واقعى أم غير واقعى ( لا أعنى هنا اللغة وقالها هل هى شعرية أم نثرية ، شعبية أم عامية ) ، وإذا تحدثنا عن نوع المسرحية وشكلها ، فلا بد من أن أشرح ما أقصد إليه فى هذا المجال ، فقد نرى أن تراجيديات شيكسبير هى صور من الواقعية ، ولا نجد أعمال إسكيلوس وسوفوكليس كذلك ، ونعرف كثيراً عن مكبث وهملت فى دورهم ما كشخصين مستقلين عن درامتهما أكثر مما نستطيع أن نتم به أوديبوس أو أبطال

هبطات سترندبرج ، وبتعبير آخر : إذا وقف في صدر المسرحية مصير شخص ما وليست المحركات الدرامية الأخرى ، إذن فسنقرب جداً من الشكل اللاواقعي والعكس بالعكس . رأيي ووجهة نظري أن هذه هي الخاصية الثابتة غير المتغيرة التي تحدد الشككين الواقعي واللاواقعي ، وعلى هذا نرى أن العلاقات الأخرى في المسرحية لا تؤثر في شكل الدراما الذي يمكن أن تقدم به المسرحية .

المسرحيتان اللتان ظهرتا في كتابي بهذه الطريقة كتبتهما وعلى هذه الصورة عرضتا على طريقة أن أجيب على أكثر من سؤال . أما في مسرحيات « البوتقة » ، ( ساحرات سالم ) ، ذكرى يوم الاثنين ، مشهد من الجسر ، فقد التزمت في الكتابة طريقاً آخر وفيه انخرفت عن الواقعية .

وخاصية أخرى ذات أهمية ، وهي كيف نمسك ونعالج في الدراما مشكلة الوقت ؟ فإذا استسلمنا وتابعنا مرور الساعات والأيام والشهور ، فسيضطرنا هذا إلى الوقوع في الشكل الواقعي المسرحية كظهر لها ، أما إذا حررنا واعتقنا الأحداث من الوقت وتأثيراته ، وذلك بأن نعرض أشياء ناضجة يتطلب نضجها سنة زمنية على الأقل ، نعرضها في صورتها النهائية لمظارة في أقل من دقائق ، فإننا نكون قد كسبنا كسباً حراً بعدم خضوعنا للشكل الواقعي البحث .

ومن المعلوم أيضاً أنه في كل مسرحية رغم الحدود الزمنية ، لابد من

التغاضى بعض الشيء عن قوانين الوقت وتحديداته ، لأنه من المستعصى طبيعياً أن نسير في مسرحية ما بنفس الزمن الذى تسير به أحداثها فى الحياة المادية ، فلن نستطيع أبداً والحالة هذه أن نقي بالغرض المطلوب من المسرحية فى زمن العرض ، لذلك كان لزاماً علينا أن نذيب ونصهر كل عمل درامى ، وكلما شددنا وجذبنا فى الأحداث كلما وجهنا العرض الفنى نفسه إلى مرتبة النضج ، ومن ثم يبعد شكل العمل الدرامى عن الواقعية .

فى مسرحية « الكمل أولادى » تجتهد المسرحية فى أن تعطى الزمن الصحيح عن الوقت شهوراً وأياماً حسب التوقيت الطبيعى ( أى أن الأحداث تسير سيراً زمنياً مفهومًا ومتسلسلاً ) .

وفى مسرحية « وفاة قورمسيونجى » تضرب المسرحية بالزمن وبالنتيجة عرض الحائط ، وفى مسرحية « البوتقة » ( ساحرات سالم ) نرى الوقت الطبيعى يلزم المسرحية أو هو على الأقل يوحى بهذه الملازمة .

فانقباض الوقت أو انكماشه يحطم الشكل الواقعى ، ليس هذا فقط لأنه يقضى على الإحساس الواقعى للمشاهد ، بل لأن وجه فترة الانكماش يخرج علينا بنظرية لا يمكن الهروب من مواجهتها ، وهى غير موجودة فى الحياة الطبيعية ولا أهمية لها هناك . . . هذه النظرية ليست إلا رمزاً للوجود والبقاء فمثلاً إذا أوقفنا مذنباً أمام المحكمة ، فعلى وكيل النيابة المحقق أن يعرض على المحلفين والقضاة صورة لحياة المذنب وتصرفاته من

خلال رمزيات معينة ، فيروونه بشكل خاص مثلاً ولا يروونه بشكل آخر ،  
وكيل الثيابة لا يتحدث عن أن المذنب كان صديقاً وهمياً لـأحد مثلاً أو  
أنه كان أباً وزوجاً حنوناً أو كان يعاني مثلاً من مرض الإكزيما ، كما أنه  
لا يتحدث عنه بأنه كان يمشي اللبان في جانب فمه الأيمن أو الأيسر ،  
وهو في عرضه لحياة المذنب لا يحاول أن يعطى أو يحدد وقتاً زمنياً معيناً  
عن تصرفاته بهذه الأفعال تماماً كما أوضح الصورة الرمزية له . فوكيل  
التيابة يختصر الوقت ويحطم الحقيقة الزمنية ، لأن هذه الحوادث تساعد  
على ألا تهرب من ذهنه التركيبات الرمزية التي يوردها في مهاجمته

أمر واجب أن نتصرف على هذا النحو في كل مسرحية ، وإذا  
لم نفعل فطيناً أن نجلس لسنوات عدة في المسرح حتى نتعرف مثلاً على  
دور في حقيقته الزمنية التي تحدد أحداث المسرحية . أما إذا كانت  
المسرحية تـرجو أو تعتمد إبراز هذه الظاهرة ، وذلك بأن تورد بالتفصيل  
أحداث ساعات وشهور وسنين ليست لها علاقة مرتبطة بمظهر الرمزية  
وموضوعها ، إذن لقربنا جداً مما يسمى عادة بالشكل الواقعي أو  
الأسلوب الواقعي في الدراما .

وبمناسبة الحديث أسجل أن وحدة الزمان عند الإغريق التي عرضها  
كتاب الدراما وقتذاك كقاعدة أساسية لم تكن بالتخمين أو  
الظن ، ولكنها كانت مناسبة وقتذاك ، لأن الإغريق عرضوا



وأوضحوا القدر وميدان الحياة لبطل من الأبطال كما لو أن الشخصية البطولية قد استهوتهم ، أو بمعنى أصح لقد أوقعوا العبء الثقيل على الظروف القدرية التي كانت مفهومة وقتذاك بالقضاء والقدر .

\*\*\*

وللدراما في الحقيقة مظهر هام آخر . لأنني أحس في الحقيقة أن هذا هو التأثير القاطع الذي يطبع أعمال الدرامية وطريقة كتابتها المسرحية بجمال الذوق . . يتضح ذلك فيما لو أراد شخص ما أن يظهر الحقيقة في الحياة ، فليس كافياً عليه فقط أن يقول أو يوضح لماذا يفعل فلان كذا أو لماذا لا يفعل فلان كذا ، ولكن عليه أن يفهم الناس وأن يكشف لماذا يتصرف هذا الفلان تصرفاً حسناً ، ولماذا يرغب في أن يذهب بكل شيء إلى الجحيم ؟ . . . إظهار هدف المسرحية ودواخلها على هذه الصورة صعب وقاس ، إذ المحتمل جداً أن يكون الهروب هو الصورة المرسومة في الأذهان ، وبهذا الهروب من الوصول إلى الهدف في جراحة يلجأ أغلب الناس ، ثم إنه في الحقيقة نادر جداً التقابل مع هذا الصراع الذي يتطلب الجرأة والتضحية ، بأي ثمن وبأية وسيلة للوصول إلى الحل .

فاذا تعرضنا بالبحث لهذه الظاهرة وهذا السؤال . . إذن لوجدنا في نفس الوقت أن هذا يعني أننا لا بد من الإجابة عليه رغم أنه قد لا يكون

له صلة مباشرة بهدف الدراما المسرحية أو شكلها سواء كان واقعياً أو غير واقعي، ولكن مع ذلك لا شك أنه ينسق شكل الدراما وقالبها. فيكم من دور له معنى رمزي ويتطور برمزيتته مع الأحداث. وكذلك أشاهد نوعاً ما من الإذعان والتسليم من صاحب الدور تجاه الحياة... أي نوع من الحقد والغل يستقبل هذا الشخص (الممثل صاحب الدور) وأنواعه كثيرة متعددة، وعلى أي مسافة يقف الحقد والغل وأمثال ذلك من صاحب الدور نفسه، وفي أي صورة خادعة يظهر الحقد والغل؟ لذلك أعتقد أنه إذا عرف شخص ما من المتفرجين كثيراً بين السطور في المسرحية وخاصة إذا تعرف بعمق على شخصية إنسانية ما، أو شخصيات إنسانية أخرى وسط هذا الصراع الدرامي بشطريه أو بشكليته التقدير والإعجاب والإعزاز في كفة، والفضب والغل والحقد في كفة أخرى — بصرف النظر عن قسوة الأحداث أو خفتها وسهولتها — فإنه سيجد في نفسه عدم القدرة على التخيل.. تخيل قبول هذه الأوضاع وهذه الخطوط الدرامية المتنافرة التي يحيا فيها شخص المسرحية، كما يجد عدم القدرة حتى على قبولها، ومن ثم فهو لا يقبل حتى المرور بجانبها دون أن يذبس ببنت شفة أو يحرك ساكناً أو... أن يدير عنها ظهره دون اكتراث.

هذا النوع من المسرحيات يقوم بناؤه على هذه الخطوط المتشابكة بين الأسئلة التي تدور في أذهان المتفرجين، وبين الأجوبة التي تهدف

إليها المسرحية عن طريق الكتابة وأسلوبها ، أو عن طريق حوار الممثل ،  
أى يقوم على كشف حقيقة الصراع ثم عرض الحل ، وبهذا نرى فى  
هذا النوع من المسرحيات أن الكشف عن موضوعاتها ونظرياتها يصل  
بنا عادة إلى عملية التحليل العامة . . ليس لبطل المسرحية فقط ، بل لكل  
شخصية من الشخصيات . وقت ، وطباع ، ونظريات مختلفة فى كل مسرحية ،  
ومتباينة فى مظهرها عند كل واحدة ، ومعالجة تختلف فى هذه عن تلك ،  
ولكن فى النهاية تأتى اللحظة التى يولد فيها التقرير والتصميم ( أو ما يسمى  
عند ميللر بمرحلة العزم والنهاية ) هذه اللحظة التى ينفصل فيها شخص عن  
شخص يحبه ، هذه اللحظة التى تنطى فيها كل النجوم صفحة للسماء  
ولا تبقى إلا نجمة واحدة تفضح كل شقيقاتها من النجوم . وبهذا أرى  
أنه كلما أعرض شخص ما عن نقطة الصراع فى المسرحية أو حاول  
تجنبها والهروب من أمامها كلما هبط وانحدر فى الحياة التعسة والوجود  
المضنى .

وعلى هذا نجد أيضاً أن الدراما تابعة ومتشابكة بكل خيوط هذه  
الاحاسيس ، فكلما قربنا أكثر وحاولنا القرب أكثر فأكثر من مأساة  
الإنسان ، كلما وضحت لنا أكثر وأكثر إحساساته بالحياة وحقيقة  
الهدف ، وهذا يعنى أنه كلما اقتربنا مما يسمونه فى الحياة بـ " التعصب ،  
Fanaticism كلما كان لزاماً علينا فى المسرحية أن نورد مشاهد مليئة  
بالتوتر وبالانفعالات حتى تصل الذروة فيها إلى مرحلة الانفجار .

من هذه الأفكار استنتجت بوضوح أن ما قيل عن الواقعية واللاواقعية من تفسيرات وتوضيحات عمومية ، لا يمكن أن نقبله بأية حال من الأحوال كنتيجة نهائية ، من حيث أنه إذا كتبت المسرحية بلغة البثر فإنها لا تعطى واقعية بحثة لجو المسرحية ، ومن أنه إذا كانت لغة الكلام عالية المقام تخلق في السموات فإن ذلك يضفي جواً من الغنى الأدبي على جو المسرحية ، كل هذا وذاك لا يبعد المسرحية أبداً عن الواقعية .

فأنا شخصياً أعتبر فن العرض للأحداث في المسرحية من أهم عوامل بنائها الدرامي ، ففي الأشياء غير المشروعة لإنسانياً لا أجد شاعرية أو ما يوحى بفن للعرض ، ولكي أجد مواضيع إذعان وتسليم .

من كل هذه الخطوط نستطيع أن نكون مسرحية جيدة يمكن عرضها مليئة بالحركة المسرحية في الحدث ليفهم المشاهد لب الموضوع ، وكذلك الرموز الخفية التي قصد من ورائها الكاتب ، وكذلك الكلمة في المسرحية التي ما هي إلا كلام عادي نتفوه به في حياتنا دون رابط أو مسيطر ، نراها هنا في شكلها الآخر وقد تطورت ، تمهد بأمانة لما يحدث في المسرحية لتكون مقنعة ومعبرة حقاً عن الهدف المسرحي .

فقط أريد أن أقول إن فن العرض في صورة شاعرية حساسة

---

• القصة في هذا المجال ترتبط بقاعدة أخرى .

أقدره أعظم تقدير في المسرح وألتصق بشكله الساحر حتى نخرج  
دراميات إنسانية دائماً .

\*\*\*

مسرحياتي على النحو السابق الذي قدمت له تتعلق بشيء واحد  
وتلتصق به التصاقاً شديداً وهو أن ( للحياة معنى ) ، وبما أني بصدد  
الحديث عن أعمالى فأستطيع أن أضيف أيضاً أن ما وضع لى أثناء كتابتى  
لهذه المسرحيات يختلف فى بعض الأحيان عما هو مفهوم الآن من  
مضمونها الخالى المعروف فى الأذهان .

فبلوتو فى عالمه النظرى الفكرى قد خرج بالفنانين وحياتهم إلى  
طبقة أخرى ، متجاوزاً بهم حدود المواطنين العاديين ، وبهذا عبر عن  
جزء من الحقيقة ، وهى أن هدف العمل الذى فى ذهن الكاتب دائماً  
يظهر فى شكل مختلف بعض الشيء ، أو ليس مساوياً تماماً لما يتأثر به  
جمهور النظارة أو لما يستنتجه من العمل عند عرضه ، بل وأكثر من هذا ،  
فإن الكاتب الحسنى النية المملوءة بقضايا وأفكار معينة ، لا يستطيع حتى  
بينه وبين نفسه أن يخفى هدف مسرحيته الذى قد يتعارض تعارضاً تاماً  
مع ما بداخل نفسه من أحاسيس ، أو ما هو سائد فى مجتمعه من قوائين .  
ومن هذا نستخلص شيئين : — الأول وهو أن عقدة الدراما أو هدفها  
قد يكون مفيداً نافعاً كالقوة التى تعطى للكاتب أسلوباً يضعه فى شكل

مشاهد مسرحية مليئة بالانفعالات والحركة المسرحية لتعطى تأثيراً خاصاً على المسرح ، والثاني وهو أنه بعد ظهور عرض كل مسرحية وفيها ما تعنى من أفكار — ومن بينها أيضاً هذه المسرحيات التي تعتمد في عرضها إلى البحث والكشف عن شيء أو عن ظاهرة معينة مرتبطة ببقاء الإنسان ووجوده — فإن نظرية المسرحية تكون عادة في قيمتها وأهميتها وجمالها .

فالفكرة المسرحية أو النظرية — في رأي بل وفي رأي كل كاتب درامى — شيء هام جداً ، ولكنى أعتقد أنه قد حان الوقت الآن ليقول أحد إن كتاب الدراما قد وصلوا إلى مرتبة طيبة — لا أذكرهم هنا لأنهم قد سموا وارتقوا بكتاباتهم حتى أحدثوا انقلاباً أدبياً في آدابهم يجعله يرتفع إلى عنان السماء — بل في الجديد ، فقد تناولوا موضوعات نظرية واضح أنه من النادر الوصول إليها في عالم الفلسفة أو عند مختلف العلماء مما يؤيد أنه لا توجد نظرية فلسفية معروفة إلا وقد عولجت بطريقة أدبية في عمل أدبي أو درامى . فمثلاً مسرحيات برنارد شو ذات الطابع النقدى الاجتماعى ، وكذلك إبسن وتشيكوف واسترندبرج أو يوجين أونيل ، لا نستطيع أن نقول إنها أهدت إلى هذا العالم التمجيد ، لأن الحقيقة هي أن الفكرة أو النظرية الجديدة من الصعب تعميمها أو نشرها عن طريق العمل الفنى أو الأدبى ولكنها أفادت كثيراً بالمنطوق الجديد الذى أتت عليه وظهرت به .



عندما تخرج الأفكار من هذا العالم إذن تظهر معها عملية الابتكار أو الكشف ، وبهذا سوف تكون الأسئلة التي قلنا إنها تدور في مخيلة المتفرجين ذات أهمية ، ومن ثم فستقوم بخدمة قضية معينة . فكروا معي في المسيحية ، ونظريات داروين أو في شيء آخر بما نسميه حقاً فكرة أساسية ، نرى أن هذه الأشياء وقوانينها قد أخذت وقتاً طويلاً وأشكالاً كثيرة حتى استقرت في مظاهرها الحالية المعروفة بها ، بعد أن عاصرت قروناً وملايين من الأشخاص كونوا في فترة التمهيد أو التكوين بحوثاً ونظريات واختلافات ومناقشات أدت إلى مظهرها الحالي والآخر الذي عرفت به . فمذ اللحظة الأولى عادة تظهر النظرية الجديدة كما لو كانت مخلوقاً أو مولوداً مجنوناً ، ومن الطبيعي أن لكل جديد رنة ، ولكن قبل الأخذ بالجديد لابد من التعرف على معالمه ، ومعتقداته ، فلا شك أن القديم قد شرع منذ زمن قديم ، ومن ثم فجاء متصلاً بالعقائد الدينية ، وهو لذلك يبدو متعلقاً بها ومرتبطاً بأسلوبها ، وبهذا وصلت العقائد والنظريات القديمة إلى مكانة من السمو يصعب معها العمل بالجديد ، فاعتراف الناس واعتقادهم بنظرية ما أو بشكل ما ، يحتم على القديم أن يصبح نظرية بعد هذا الاعتراف الإجماعي . ولهذا أوضح أن الحال في المسرح لا يختلف في كثير أو قليل عن ذلك ، فالجمهور لا يصدق بأن النظريات الجديدة والآراء الأدبية المختلفة التي تسود مسرحية ما إذا عقوبات بأمثال ( عدم العقيدة ، عدم الثقة في الجديد ) تماماً كما يستقبل

الناس نظرية علمية أو دينية جديدة . وإذا أخذنا في المسرح بما يلزم النظرية الجديدة من وقت مطلوب لشرحها والتعرف عليها، فإن الأسلوب الدرامي يصبح مقضياً عليه ، فلا وقت لدى الجمهور للتمهيد والتحليل . لآراء معينة . قد يقبل ذلك في المسرح جمهوره من الفلاسفة والمفكرين، ولكن ليس كل جمهور المسرح هم الفلاسفة والمفكرون . فديناميكية المسرحية والعرض المسرحي لا يسمحان بأمثال هذا النوع من التمهيد والتحليل ، فشكل المناقشة في المسرحية أشبه بمعرض علمي يعتمد على التشبيهات ، ويكون متعلقاً عادة بالآداب العامة والقواعد الموروثة عن التعليم والثقافة ، ويتضح ذلك في مناقشة الكاتب لدور أو منولوج مثلاً . ومن خلال ذلك تظهر الشخصيات ونواياها وعقائدها والنظريات التي يعتقدونها أو يأخذون بها ، كما يظهر مدى إيمانهم بهذه النظريات ، هل هي حقيقية ؟ أم هي كاذبة ؟ وإذا كانت كاذبة فما هي الأسباب التي دعت إلى اعتقاد أنها كذلك ؟ .

قوة كبيرة ضخمة ، وحماس لا حد له ، وإيمان راسخ عميق لشئ ما لا بد من توافره لنزحزح تأثير النظريات القديمة وجذورها المتأصلة العميقة الثابتة في الأذهان . فالحقيقة التي لا يمكن إنكارها هي أن النظرية الجديدة إذا كانت أصيلة حقاً ، فإنها تخضع كثيراً من مجرع الشعب الذي تولد بينه ، وتتعارض مع قديم معتقداته ، وتجرح وتحقر منها سواء كانت دينية أم علمية أم مادية .

إذا لم تكن المسرحيات قد عطلت من ظهور نظريات جديدة وآراء جديدة ، إذن لظهرت ونبتت أفكار شعبية جديدة لازالت معلقة في الهواء لا تجد لها سبيلا إلى الظهور أو الإعلان عن نفسها ، أفكار تفتح خطوطا جديدة في عالم الإنسانية ولكنها ليست درامية بالمعنى الكامل ، وأستطيع أن أقول إن نظرية جديدة تكون معلقة في الهواء لا يمكن تسميتها بنظرية أو عقيدة ، ولن تكون كذلك أبدا ، قد تكون إحساسا أو نوعا ما من الشعور أو رغبة أو ضغطاً معيناً ، ولكنها لن تكون نظرية بأية حال من الأحوال .

ولابد ونحن في معترك هذه الكتابة أن أسجل أنه إذا غاب عن قلب الإنسان الشك فلن تستطيع مسرحية ما أن توظف في نفسه هذا الشك الذي يغيب عنه أيضاً الرغبة في العقيدة ، فالمسرحيات لا توظف العقائد أبداً ، وأكرر أن كل هذا ينتج من شكل الدراما وقالها ومن ديناميكيته التي لا يمكن الهروب منها ، لأن الدراما يمكن لها أن تؤثر طالما أنها في شكل بنائي استرسالي تطوري ، وتفقد تأثيرها بمعنى كلمة الفقدان إذا انتظرت حتى يذهب النظارة إلى بيوتهم ليفكروا دون أن يضعوا أنفسهم رأياً عن قيمة المسرحية ومدارها . فالدراما تكون متقنة وفائقة إذا عبرت عن فن الوقت الحاضر ، ولهذا كانت هناك الأشكال المختلفة والتأثيرات الصوتية المتباينة والنوايا العديدة غير المتشابهة التي تنتقل من مسرحية إلى أخرى تبدل وتتغير . وأقولها بصراحة: إن معرفتي

وخبرتني في الحياة لم تكن بدرجة واحدة أو بصورة واحدة في المسرحيات المختلفة التي كتبتها ، وذلك يرجع لعنصر الوقت والزمن ، ولكن الحقيقة هي كل شيء ، وهذه الحقيقة أذكرها هنا ، وهي أن المجتمع قد تغير في العشر السنوات الماضية تماماً كما تتغير كتابتي للمسرحيات من واحدة إلى أخرى متابعة بذلك عنصر الوقت والزمن وتطوره ، ومع هذا فهذه المسرحيات كلها تبحث في هدف واحد ولكن بطرق معينة ، تبحث فيما أسميته سابقاً — ( المملق في الهواء ) تماماً كما لو قال إنسان لزميله : وهذا الشيء الذي تراه كل يوم وتعتقد أو تحس به . . . . . الآن أريك إياه عن كثب لتعرف حقيقته فلم يكن لديك لا الوقت ولا التفكير ولا التمييز ولا البصيرة لإدراكه وفهمه بتعقل وتفهم . .

فهذه المسرحيات وإن بدا أن لكل منها مظهراً أو شكلاً يختلف عن الآخر ، إلا أنني عندما بدأت الكتابة كان هدفي وفي حسابي وفي اعتقادي ، أن تكشف كل واحدة منها عن حقيقة من الحقائق ، وتعري كل واحدة منها مشكلة من المشا كل الإنسانية التي حتى وقتنا هذا لم تكن مطروقة رغم وجودها .

أما عن رأيي في الجمهور ، فهو كالجمع الفقير يحارب كل فرد فيه مع نفسه وبينه وبين نفسه ، يحارب مع مخاوفه ، وآماله ، ويوم حشره . كما يحارب مع الشيء الذي يعجب له ويفصله هو نفسه عن الإنسانية الحقة في هذه الحياة . وفي هذا النطاق العريض تجد المسرحية متفصلاً لها لتكشف

له عن نفسه من داخلها ، مراعية أن تصل بهدفها الحقيقي إلى السكالم .  
ألا وهو أن تقر به بجرأة إلى الحقيقة وتفتح عينيه على هذه الحقيقة .

لذلك أعتبر المسرح عملاً جدياً واحترمه ، ذلك لأنه يعكس وبأمانة ما يقوم به إنسان نحو إنسان آخر يريد أن يحرره من وحدته .

\* \* \*

### مسرحية وفاة قومسيونجى . .

الصورة الأولى التى ولدت فى رأسى فجأة عن مسرحية Death of a salesman كان لها وجه كبير ذو شكل ضخم مثل ( آرش ) فتحة مقدمة المسرح ، هكذا ظهرت أمامى الصورة ثم تفتحت بعد ذلك كما لو شقت رأس إنسان لأرى ما فيها وما بداخلها ، أصارحكم أنى حددت أول اسم للمسرحية ليكون « ما بداخل رأسه » ، The inside of his head. ولدت المسرحية فى ظروف كنت فيها حسن المزاج ، بحثت فى داخل الرأس فلم أجد إلا متناقضات ومتباينات ، وكانت الصورة على تمام النقيض مما فعلته فى مسرحيتى السابقة « الكل أولادى all my sons » ، فتخييلات القومسيونجى منذ أول المسرحية تصور وتعرض أن لا شئ فى الحياة يستطرد أو يتبع ، بل كل شئ فى وقت واحد وفى مجموعة واحدة ووحدة واحدة يكون بداخلنا . لا يوجد ماضى للناس يمكن استدعاؤه أو تذكره أو العودة به إلى مرحلة الانتعاش . إلى الحاضر ، ولكن .

الإنسان في كل لحظة في ماضيه وحاضره ليس إلا كالشيء .. الشيء الذي يستطيع معه الإنسان أن يلحظ ماضيه ويشتهيه ومن ثم يستطيع أن يفعل به . بهذه الطريقة أردت أن أشكل مسرحيتي « وفاة قومسيونجي » التي تكون من نفسها أسلوباً جديداً في الأدب ، إذ تسير منتظمة ومتطورة بمعنى الكلمة موضحة خط سير البائع وبلي لومان .

وحيثما أقول: أردت ، فهذا يعني أنني استطعت أن أصور ما أحسست به نحو هذه الفكرة ، فلكل شكل درامي تصرفات شخصية تتطلب طريقة معينة لتصل إلى أحاسيسنا كمتفرجين ، عن طريق رمزيات معينة معروفة بمساعدتها يمكن فهم هدف المسرحية . هذه الطريقة وهذا الشكل هل هو مناسب أم غير مناسب ؟ ذلك ما يقرره الكاتب ليقيس مدى ظهور إطار المسرحية في هذا الشكل ومدى وضوحها ومدى شحوبها وتخلخلها حتى يظهر من خلالها المقصود من الكتابة .

أردت أن أتكلم عن القومسيونجي كما تخيلته وكما وضعت صورته في ذهني ، وفي نفس الوقت لم أرد أن أتخلى كلية عن إحساساتي بالصورة أو عن تأثيراتها على أو عن متابعاتها الدرامية في المسرحية . لم يكن المطلوب للمسرحية هنا ازدياد الشد أو توتره ، كما لم يكن مطلوباً خط الارتفاع الدرامي للأحداث ، ولم تكن أيضاً اللحظات والانتظارات المثيرة ، ولكنه كان خيطاً رقيقاً ونغمة هادئة يمثلان عائقاً ما في أول المسرحية ،

( ٩ — دراسات )



وكانت خطة المسرحية الحربية أو العسكرية ( كما كانت في الكل أولادى )  
هى أن يراها كل واحد وبكل وضوح وهى بمظهر يمثل عدم التنظيم  
وفوضى التنسيق فى الحياة ، حتى فى أقل ظواهرها ، فالارتجال يسود  
كل شىء ويكسو كل شىء لباساً من عدم الترتيب الإنسانى ، كما أحسبت  
أيضاً أن أصول كل القصة فى المسرحية ، وكذلك كل الأدوار بدون  
توقف أو انقطاع وبأية صورة كلامية أخرى فى شكل بريق نور واحد  
يأتى فجأة . وعلى ضوء ما شاهدت المسرحية الآن فإن شكل الاعتراف  
الذى أخذته يوافقها تماماً ، كذلك أيضاً نغم حوارها الذى يتحدث مرة  
عما حدث بالأمس ، وفجأة يقفز إلى عشرين سنة إلى الوراء بل أحياناً إلى  
أكثر قدماً ، ينحدر وينغمس ليعود بعد ذلك من جديد متجهماً ثانية إلى  
الوقت الحاضر ، لا يحدث هذا مرة واحدة بل عدة مرات ، بل هو  
يخاطر ويتأرجع فى الحاضر أيضاً . ومن هذا يتضح أن الشئ الذى كان  
غامضاً فى الكل أولادى ، وكان يتطلب التبرير والتأكيد بين صلة  
الماضى بالحاضر — لأنه بهذا التأكيد فقط توضح المسرحية وخطوطها  
المتشابهة بعضها ببعض ، ومن ثم تتتابع الأحداث الأخرى وذلك  
نظراً لغموض العلاقة بين المرحلتين — نجده هنا فى مسرحية اليوم  
( وفاة قومسيونجى ) ليس فى حاجة إلى تأكيد أو تبرير أو توضيح ،  
فكل مشاهد يعرف ويحس بما أريده وأعنيه ، فقط كان يجب أن يقتبس  
كل شىء فى الذاكرة ، وهذا أيضاً افترضته من أن كل واحد منا يعرف

ويلى لومان . يجوز أنى لم أر كل شيء واضحاً أمام عيني ولكنى كنت على يقين من النصر والوصول لما أردته .

كان يقف منتظراً فى الخلف شيئاً هاماً ، عملية الكشف والفضح بدون حل للمسرحية ، وكان على أن أحمل عبء الخطوط غير المتصلة وغير المنسجمة فى المسرحية طالماً أصبحت هناك رواية ، وهدف ، ولوحات ، وحوادث ، ورموز وتشبيهات ، وأنغام وأشياء معروفة سردها سرداً لجمهور النظارة . وأستطيع أن أقول إن المسرحية كما أحسنها وكما ظهرت بشكلها المعروف فى بدايتها وسداجتها وبراءتها الطبيعية ، قد وصلت إلى التأثير المطلوب منها توليده ، وعلى هذه الفكرة والعقيدة والنظرية بنيتها درامياً وهو أن يقف الجمهور وجهاً لوجه أمام نظرياته القديمة ليقول : نحن طينة واحدة فى التسارى ، ولو حاولت أن أستخلص هذا التأثير بالكلمات لا عن طريق الإحساس الذى يتولد من داخل المتفرجين ، إذن لما كانت أسئلتهم هى ( إذن ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ ولماذا ؟ ) ولكنها كانت ستكون ( يا ربى هذا طبعى ) .

لا شك أن من أهداف العمل الفنى كدرامة مسرحية أن يخدم الحقيقة ، ولذلك وجب أن يحوى نظريات وحقائق تشبه نظريات المحامى فى دفاعه عن شخص ما ، شأنه فى ذلك شأن نظريات وكيل النيابة المحقق التى يمتلىء بها دفاعه . وعلى ذلك ففى العمل الدرامى يجب أن يقوم

الاتصال والترابط بين الشخصيات وبين القانون . عكس ذلك أردته في ( الكل أولادى ) . كان هناك كشف وتعرية بل إعلان ونشر لشكل معين ، وهنا في ( وفاة قومسيونجى ) نرى العامل الاساسى في الظهور ينحدر وينجرف تجاه تيار معين ، تيار التحريض والهياج حتى تظهر الصورة كما هى : « قوة غير الطبيعية فجأة غير ناضجة مفتوحة بهراحة أمام العالمين ، . إن ويلي لومان لا يشعر الناس فقط أو يجمعهم يظنون أن قوته وقوة احتماله قد وصلنا إلى نهاية طريقهما ، ولكنه لا يستطيع أيضاً أن يتحمل اعتذاراته واستمراحاته التى لا تنقطع ، فهو منذ أول ظهوره في المسرحية لا يكاد تمضى خمس دقائق حتى يقول كل هذا ، لا يأتى هذا بالتدريج في المسرحية ليصل إلى الصراع المميت الذى ينفجر بينه وبين ولده ، ولا يأتى أيضاً نقطة بعد نقطة حتى ليغطى السلام المصطنع في هذا العالم المار ، ولكنه كما قات بكل صراحة وبكل قوة يدخل قاطعاً وبشدة في الصراع .

وعلى ذلك نرى المشكلة الأخيرة في المسرحية التى تنتهى بها حوادث وفاة قومسيونجى تظهر فوراً في أول المسرحية ويبقى موضوعها وأطرافها في كل لحظة من اللحظات . ففي المشهد الأول توجد مادة وخامة درامية للأحداث يمكن ملء مسرحية أخرى بها ، ولكنى أوضح هنا وألفت النظر إلى أن هذه المسرحية كتبها فنان ولكنى أردت دون فن . ألا يكون فيها أية خطة ، ولم أرغب في أن أوجل شيئاً عما كشفته وفضحته الحياة ، واضطرت أن أضع أشياء قبل أشياء عند الترتيب .

العادى لتسلسل المشاهد ، وبكل جرأة وبحرية استطعت السماح بل التغير  
في هذه الافكار المتعارضة التى تربط وحدة تصرفات الاشخاص الذين  
يخدمون الحق فى المسرحية حتى لا تتعارض مع التصرفات والمواقف  
الآخري التى من عاداتها حماية الشخصيات من الانفجار وتثبيط قواهم  
وهممهم . هكذا بدأت المسرحية . وكنت على يقين من شىء واحد ، وهو  
أن ويلى لومان سيهرب إلى الدمار وإلى الفناء ولكن من أى طريق سوف  
يهرب مسرعاً خطاه ؟ ولكن لم أعر هذا الامر اهتماماً ، ولم أشتغل به حتى  
لحظة وصوله لحافة الهاوية . كنت أعرف تماماً أننى كلما ازددت فى تصويرى  
واقتياسى لذكرياته كلما قرب من قتل نفسه والقضاء عليها . على هذا سار  
البناء المسرحى .. إنه أرغم نفسه بنفسه على التذكر ، نبش عن الذكريات  
فى مخيلته ، هذه الذكريات التى كانت أشبه بجذور منسوجة ليس لها من  
بداية وليس لها من نهاية . ولهذا كان ترتيب الاحداث وطبيعة شكلها  
ينعكسان فى صورة واحدة أيضاً ذات إطار واحد : حياة ويلى لومان  
بأسلوب تفكيره فى الوقت الحاضر . لقد كان ويلى إنساناً غير عادى ،  
إنساناً كالناس الذين نقابلهم عادة وكثيراً فى مترو تحت الأرض \*

---

\* يقصد المؤلف عربات المترو التى تجتاز الاحياء الامريكية والنسب  
فى شبكة مواصلات ثابتة ، والمقصود التعبير عنه هنا هو الظلام الذى  
يسود طريق المترو وسرعة سيره الفائقة وما ينعكس على ركابه من احساس  
بجملهم يستسلمون للتفكير والتحدث إلى أنفسهم بينهم وبين أنفسهم )

فسواء الذين كانوا ذاهبين إلى منازلهم أو مكاتبهم يكلمون أنفسهم ، مع أنهم وجهاء ذوو ملابس جديدة يستطيعون أن يتأقلموا ويكيفوا أنفسهم في الجو الذي يعيشون فيه ، ولذلك فهم لا يستطيعون التراجع عن هذه الصور الاجتماعية التقليدية التي يحيمونها ، كما لا يستطيعون خلع الورنيش أو طبقة الطلاء الزهيد التي تصبغ أخلاق مجتمعاتهم وتصبغهم هم أيضاً ، ولهذا أيضاً يمكن أن نقول إنهم ينقسمون وينفصلون إلى نظريتين معقولتين في التفكير، وأن النظريتين عادة ما ترتبطان ببعض ، فشلا عند مقابلة Willy مع ولده هابي Happy ، وبالذات عند ما يتذكر ويلى شيئاً عن ولده نرى الأب يشور على هابي ، مع أن هابي في الوقت نفسه يحاول بكل جهده أن يظهر حسن نيته لأبيه ليكسب رضاه كسباً تاماً ، يمر خلال هذه اللحظة الفظيعة عند ما يأتي صوت ماضيه ليس مدوياً من الماضي ، ولكنه يدوى وكأنه في الحاضر .

هذه الطريقة وهذا الشكل الذي يروي القصة لاشك أنه شكل غبي تماماً كويلي لومان نفسه ، وشبيه له في طبيعته الفجائية وليونته ورخامته الغنائية (القيثارية الذشيدية) ، وفوق هذا فإن تكرار هذه الطريقة مؤخراً في المسرحية قد غرقت وأنت بالخيبة عليها ( على طريقة التراخي نفسها عند ويللي ) بسبب خاصية هذا الشكل ، فعلى ما أعتقد لا يمكن تكوين الشخصية تبعاً لهذا الشكل إذ هي لا تعكس التركيب أو البناء .

النفس، ولذلك لم أستعمل هذه الطريقة بعد ذلك فعلى ما أفهم وأعتقد ،  
بشخصية مكتملة أو حتى بشخصية منكسرة يؤثر ذلك بطريقة كاذبة  
مزورة ، إذا ما أراد شخص ما أن يمزج بين الماضي والحاضر من أفكاره  
وذكرياته في إطار مفتوح بهذه الطريقة . فطبيعة الناس أنهم يذسبون  
ماضيهم ، هذا أمر طبيعي ، ولذلك كان من الواضح أنه من الصعب  
تصوير علاقة مفهومة بين الناس على أساس الماضي والحاضر . فنحن  
ضمن مؤلفين يذسبون أو يتجاوزون عن أفكار الماضي ومواده بكل  
سهولة وبهذا تضعف الصورة الخلفية بماضيها ولحظاتها وينتفيء لمعانها  
وبريقها بل إنه لا يظهر أحيانا .

في هذه المسرحية لا توجد لحظات للخلف أو للماضي ولكن يوجد  
الماضي بنفسه والحاضر بنفسه ، الماضي والحاضر بوحدة الوقت المثيرة  
بينهما وهذا يمكن هنا فقط لأن ويلى لومان في هذا الالتواء الجرىء  
المتهاك يريد أن يحقق ويبرر حياته وبذلك قضى على الخط الفاصل زمنيا  
بين الماضي والحاضر .

هذا هو الصراع الحقيقي للمسرحية ، كتبوا كثيراً وتكلموا كثيراً  
عن ويلى لومان . ماذا تريد في الحقيقة أن تقول مسرحية « وفاة قومسيونجى » ،  
سواء ما هو متعلق منها بتأحية المجتمع أو ما هو متعلق بأصول علم النفس ؟  
فمثلا قالت عنها جريدة الحد الايمن في أحد أعدادها : إنها قذيفة حوادث



مرجأة أو مسوفة متخذة وضعها بطريقة فنية مفهومة تحت المجتمع الأمريكى ومبناه الشاىء ، بينما قالت عنها الديلى ووركر إنها — حسب رأى كاتبها — عين الانحطاط والسفالة بمعنى كلمتيهما . . أما فى أسبانيا الكاثوليكية فقد لاقت المسرحية نجاحاً كبيراً ولا زالت تمثل حتى الآن شأنها شأن المسرحية الجديدة هناك وما تلاقيه من رواج فى هذا البلد ، بينما لم تمثل حتى الآن فى الاتحاد السوفيتى (١) كما أن المسرحية من وقت لآخر تعرض فى بلاد الجمهوريات الشعبية (٢) على عقيدة ونظرية من أين وبأية قوة تأتى الريح ، وفى الصحافة الأسبانية حيث تتحكم الكاثوليكية نراها وقد احترمت المسرحية وقدرتها كما قدرت أحكامها ودلائلها ، وفى أمريكا قبل أن يصطدموا بالمسرحية على غير هدى وبطيش ، قائلين إنها مسرحية دعاية للبدا الشيعى ، مثلها اثنان من أكبر المصانع هناك ثم حددوا لعرضها اجتماعاً على هيئة كونجرس حضره كل القومسيونجية فى المدن الأمريكية ، ثم طافت المسرحية على هيئة رحلات فى بعض المدن بما دعا هيئة المحاربين الكاثوليك وهيئة الليجو الأمريكية إلى التفتح الذهنى لعملية الملاحظة وعمليات الإضراب ، وفى لندن لم تحظ المسرحية بنجاح كبير ، أما فى النرويج فى الدائرة القطبية وفى الريف حاول بعض صائدى السمك والملاحين المساكين الذين

---

(١) منذ ذلك التاريخ مثلت أكثر من مرة فى الاتحاد السوفيتى بنجاح كبير على مسرح بوشكين بمدينة ليننجراد .

(٢) يقصد المؤلف دول المعسكر الشيوعى .

يحاولون ربط أنفسهم بالثقافة الأوربية ويعملون على إيجاد الصلة بالمدينة والحضارة - وذلك عن طريق سماعهم للراديو من إحدى السفن الحكومية - حاولوا أن يشاهدوا المسرحية أو الاستمتاع بها فقد اعتقدوا أنها تمثل شعائر وعقائد أو احتفالات دينية وتمجيدات ، وفي إحدى تظاهرات القومسيونجية شرع حقيقة في عمل حماية ودفاعات ، فقد اجتمع المجلس الوطني للمديرين التجاريين واشتكى من أن مسرحيتي تسبب لهم إزعاجاً ومصائب .

وعندما أعد الفيلم عن المسرحية خاف الاستديو المنتج للفيلم فقرر أن يقدم قبل عرض الفيلم فيلماً قصيراً ، كان الفيلم القصير يسجل بعض الأعمال التي كانوا يودون أن يظهروا فيها حادثة ويلى لومان على أنها قد انفصلت بالتام ، كان البيع مهما من الناحية الاقتصادية ، حياة القومسيونجية في الحقيقة هادئة جداً ، وكانت خدعة الفيلم القصير هذا هو الفيلم الكبير الذي تكلف إنتاجه أكثر من مليون دولار . . هراء رخيص وبهيمية لأن يعرضوا قبله الفيلم القصير ، وعلى هذه الصورة المزورة . إن الخوف يجعل الناس يفكرون في أشياء غريبة وسخيفة حقاً .

تكونت المسرحية من مشاهد عدة ( لوحات ) إظهارها البيت الصغير الخاص بويلي لومان يحرقه وفي مستواه بيوت كثيرة ارتفعت من الشارع ( يلاحظ نظام البيوت الأمريكية ) المليء أحياناً بضجّة وضوضاء ولعب الأطفال ، وبعد ذلك يخلو الشارع ويهدأ ويسكت بانصرافهم إلى

بيوتهم ، وأخيراً يبقى فى البيت قوم غرباء لا يعرفون عن البيت أو مصيره شيئاً ، إنهم ويلي وولداه اللذان استسلموا للنوم كالظافر بشيء ولا يدرون من مصيرهم أو مستقبلهم شيئاً . . . الآن البيت هادى وهؤلاء كالغرباء فى أسرهم نائمون .

ومع التغير الزمنى فى اللوحات تبدأ المسرحية فى الصعود من أحد أيام العطلة الأسبوعية (الأحد) بعد الظهر حينما يقومون بغسل وتلميع العربات الملاكى . . أين ذهبت العربات منذ ذلك الوقت ؟ وأين اختفت جلود الغزال التى غسلها ونشرها ويلي لتجف بعناية ؟ إلى أين ذهبت ياترى ؟ وأخيراً مناقشات معوجة ، وعلامات استغراب ، متضادات ، وصغائر ، ومقاومات ، وقرارات ، وبعد ذلك انفجار ، خطوات الإمام وأخرى للخلف ، وانتظارات ونتائج طفيفة لا يمكن الاعتماد عليها . . أين ذهبت واختفت جلود الغزال ؟ والآن قد امتلأ المطبخ بالغرباء الذين لا يفهمون ما تقصه عليهم جدران هذه الحوائط التى تحتويهم . حينما تظهر هذه اللوحة يتضح كم من صديق مات واندثر ، وهنا غرباء يجلسون فى عرش القوة وكرسیها ، غرباء فى المجتمع وعن مناصبه الادارية الكبيرة لا يعرفون ولا يعرفون بالنجاح أو الفضائل الممتازة والجد ، يقول ويلي لنفسه : هذه اللوحة حيث عرش القوة ملىء بأناس لا يعرفون بنجاحك بل لا يعرفون فضائلك الممتازة ، هذه اللوحة التى تبرز لك ولدك قاسياً صعباً لا يقدر الامور بل يقع فى تفكيره الخاطيء . . لا يخفف من مشاكلك .

أبيه وعبراته التي لا مفر من كتمانها وحفظها في السريرة ، لقد مانت الفضيلة والحكمة ، لا يعرف هذا الولد أنك من أجله عشت ومن أجله بكيت . وانتحيت . هذه هي لوحة القوة والعنف التي يظهر فيها الحب (حب الابن لأبيه ) وقد تغير إلى شيء آخر ، ولكن لم يذهب بعيداً بعد تغييره ، إنه مازال هنا في الحجرة .. آه لو يلقاه أحد قبل أن يتسرب بعيداً . هذه هي لوحة الغرباء أو لوحة الذين فصلوا عن بعضهم بإحساساتهم ، ليصبحوا غرباء يحسبون ويعدون لبعضهم الأخطاء . وخلف هذا وذاك قد تكون هناك صورة الرغبة والشهوة ، قوية كما لو كانت الجوع أو العطش أو حتى البهيمية والجنسية ، هذه الرغبة التي تبقى على الأقل علامة أصبع من أيدينا ينغرس أو ينطبع على شيء في هذا العالم ، الرغبة في البقاء ، هذه الرغبة تتمسك بها على هذا النحو لتصبح عبيداً لها وتجعلنا كمن يحفر اسمه ويثبتته على لوح ثلج في إحدى ليالي شهر يوليو الحارة ، لن تبقى الأسماء فستسيل وتتحلل ولا يبقى منها شيء . هكذا بحثت عن الخطوط والوصلات الدرامية في اللوحة بأن فصلت الخطوط التي لا علاقة لها بعضها ببعض ، فالشخص الذي يعيش مندجاً في تصوراته يعتقد أن أحداً لن يمسسه ، وفي الدقيقة الأخيرة يفتن أنه لقي الحب الذي كان لا يزال مختبئاً في حجراته في مكان ما ، المشكلة أنه لم يعرفه قبل ذلك .

ثم لوحة الانتحار أو لوحة قتل النفس كما يسمونها ، التي تختلط فيها

المحركات والدوافع حتى ليصعب بل ويستحيل معها البحث عن السبب حتى يمكن الإمساك بطرف التتابع .. كان فيها انتقام ، وكانت هناك قوى الحب الكبير ، وكان هناك أيضاً إحساس بالامتلاء وإحساس بالنصر ، إحساس بالامتلاء لهؤلاء الذين يعيشون من أجل الثروة والحظ ، وإحساس بالنصر للذين سيعيشون ليحرروا البعض من الفقر والفاقة ، وعندما تسدل الستار يظهر نور السلام وصورته ، هذا السلام الذي اعتصر بين حربيين والذي يهدي الحلول للحياة ليجعل الثقة تعود إليها لمن هم عليها .

وفي كل وقت طوال المسرحية وفي نهايتها تتضح صورة الرجل المنطوي المنزوي ضمن هؤلاء الغرباء تملأ هذا العالم .. عالم ويلى ، هذا العالم الذى ليس هو بيته ، كما أنه ليس واضحاً مفتوح المعالم كيدان الحرب ، بل هو تماماً كوكب العمود وفعل الوعود الذى يؤدي فقط إلى تفكير فظيع مر ، هو ... رعب من السقوط في هذه الحياة . وهكذا تأتي صورة إنسان حياته تتأرجح بين يديه كما لو كانت صخرا ، تقول زوجته عند قبره في نهاية المسرحية : « إن الحياة دائماً كانت بين يديه بطريقة رائعة .. وأنا عندما وصلت إلى هذا التعبير في الكتابة فمهمت عالياً جدا قهقهة الفنان الشيطانية ، فحسبي أن في هذا السطر يكن كل شيء في المسرحية ، زوجته تقول ذلك .. هذه السيدة التي شكها هو وكونها . قد تكون هي لم تفكر فيه كثيرا ، ولم تعتقد بما كان يعتقد لأنها كانت تعرف أن الدرجة هي القوة والجبروت وأن هذه الأشياء هي الحقيقة ..

كلا . . لقد حسبت أن المواكب والحفلات والعهود والوعود التي تخرج من ناطحات السحاب القريبة من السماء هي مواكب حقيقية وأنها من نجوم حقيقية .

لقد كونت البناء الدرامي في المسرحية من لوحات منتظمة ومتتالية متعاقبة تماماً كما لو كان ويلى لومان عين المسرحية وبطلها يقلبها في رأسه بلا هوادة ودون توقف يوزع ويبعث أضواءها وخطوطها الفكرية في كل اتجاه مفاجيء الضوء مرآة البحور أيضاً باحثاً في العميق وفي البعيد وفي لباس من الضباب الكثيف ، أردت أن أوضح وأبرهن عن الحقيقة الأولى للقصة وهي أنه مهما ذهب ويلى ومهما اتجه إلى أكثر من طريق فإن أبطال المسرحية يحسون أن هذه هي مسرحيتهم وهذه هي حياتهم والقصة تتحدث عنهم . ومع هذا الخط التفكيري لويلى يتأرجح خطان هامان ، الأول خلف الثاني أو بمعنى أصح هو مخنف خلفه في المؤخرة ليظهر في الوقت المناسب ، الماضي بمزوج ومجدول بالحاضر ويتطور فيه ، أحياناً يختق بشدة وأخيراً ومرة واحدة يصطدمان بالواقع وبالحقيقة حينما نرى الوجه الصحيح .

حاولت جهدى في كتابة هذه المسرحية أن أقدم مسرحية تكشف عن حق وعن حقيقة وجه الحياة الطبيعي مجرداً من كل شيء ، أردت أن تكون الظواهر المختلفة التي تبرز تماماً كما هي في الحياة حيث المجتمع هو الغموض وهو القوى المعتادة ، ولذلك فهذه الظواهر تكون في الإنسان



كما هي في مجتمعه وأحوال معيشته شأنها في ذلك شأن السمك في البحر ،  
وفي البحر مع السمك ، موطن ولادة ، وبكاء ، ووعود وعهود . فقط  
أردت وباعتدال أن أبرز الظواهر الطبيعية في مجتمع يعرف فيه كل رجل  
أعمال ورجل صفقات ماذا يحدث له بداخله وعن ماذا يتكلم هو دائماً :  
الاستقرار وعدم الاستقرار ، ، ويحدث ذلك بأحد أمرين ، إما أن  
تحدث عنهم بكثرة على خشبة المسرح لنستعرض مشاكهم ، وإما أن  
نبحث فيهم عن مشكلة فلسفية لحياتهم تصلح عملاً ضحكاً مسرحية . هذه  
الفلسفة التي نجدها هنا في المسرحية ، رجل يبلغ به الكبر أو يصبح مسناً  
فماذا يفعلون به ؟ يخرجونه من وظيفته ليستريح على الرف . . ها ها ها .  
ماذا يستطيعون أن يفعلوا له ؟ طبعاً هو بحالته هذه لا يستطيع أن  
يؤدي وظيفته على الوجه الأكمل . أرت أن أبين — بل أمدح — ذهن  
القومسيونجي وطبيعته وحكمته وإخلاصه الذي يتجه نحو شخص آخر  
(المدير) يتجه نحو هذه الشخصية التي تجني المال من عرق القومسيونجي ،  
هذه الشخصية التي تعرف تماماً أن في مهنة البائع المتوقفة على المظهر  
الخارجي له وثرثرة الكلام لها أثرها ونجاحها في تصريف البضائع المختلفة ،  
ومعها أيضاً بقاء مراكزهم الإدارية كمدبرين .

في أمثال هذا تبحث المسرحية بكلماتها ، تلقى بها للمجتمع في معتركه  
وبين قواعده المخجلة فليس بهذه الطريقة يجب أن يعامل رجال الأعمال  
بل ليس بهذه الطريقة يجب أن يعامل إنسان إن لكل في الحياة لضمناً ،

سوعن البائعين المتجولين فأنا شخصياً أقدر جهودهم وفنونهم وأنعابهم  
وذهنياتهم ونظرياتهم في هذا الصدد .

دائماً أحسست بالبسالة والافتقار بين أنفاس المسرحية ، ولم أصدق  
أبداً هذه التهمة ، الأكاديمية الفلسفية التي ظهرت في السنوات الأخيرة  
والتي تبدو في شخصية ويلى من أنه ينقصه الظهور . . الظهور للمجتمع  
بلحمه وشحمه كشخصية بطولية .. لم أفهم هذه القواعد الغريبة في  
المجتمع التي تشبه قواعد الكلاسيكية الاغريقية وعصر نهضة إيزابيث في  
انجلترا حيث لا أمان ولا مستقبل ولا اطمئنان ولا من يد حاكمة تمتد ،  
وأمثال هذه الظواهر التي لا تظهر بين أعمدة دلفي ولكنها تظهر بين شعلة  
لمبة الجاز ووهجها الأزرق ، كيف يستطيعون أن يخذعوا الدموع  
السائلة على الحدود من العيون في أمثال هذه التراجيديا ؟ .

لم أرد أن أكتب تراجيديا في هذه المسرحية ، فقط حاولت أن  
أشير إلى الحقيقة حسب ما رأيته ، ووضعت فيها أيضاً بعض المساعدات  
التي كتبته من أجل المسرحية ومن أجل الحقيقة لتكون تراجيديا كاذبة  
مزورة تحوى بعض الأفكار التي تسوق إلى طريق خاطيء ، بل وفي  
بعض الحالات تبعث على الضحك من مأساتها ومن أنها تبعث على هذا  
المستوى في قطاع من الناس .

بعد أن تحدث أرسطو عن السقوط الدرامي من الارتفاع إلى  
الانخفاض يوضح أن أمثال هذه الشخصيات في وفاة قومسيونجي لا يمكن

أن يكونوا أبطالاً دراميين من ناحية ملء أدوارهم وأسلوب تكوينها .  
ولكن عشرات المئات من السنين قد انقضت الآن على وفاة أرسطو .  
واليوم لا يمكن بأية حال أن نخضع وأن ننزل على ركبتينا أمام قواعده .  
ونظريات الشعريّة في غمام ، كما نعجب بنظريات أفليدس الهندسية التي أدت  
إلى قواعد جديدة — فمثلاً لو كنت مريضاً — حتى ولو كانت النظريات  
القديمة عظيمة . . فمن المستحسن أن يحضر في ذهني أن أخص نفسي  
بنفسى حسب نظريات جديدة . . الأعمال تتغير وهناك حدود أيضاً  
للعباقرة ، حدود يملئها الوقت ويشكلها الزمن وطبيعة الحياة والمجتمع  
والظروف . وبالنسبة لقواعد أرسطو أستطيع أن أضرب بها عرض  
الحائط بالمنطقية والمعقولية الجديدة ، فأرسطو عاش في مجتمع العبودية .  
أما الآن فحسب ظروف وقواعد المجتمع العبودي لا يمكن للغالبية العظمى  
من الشعب أن تقبل هذه القواعد وملايساتها وظروفها ، فطبيعي جداً  
أن الدراما تأخذ نفس الشكل ونفس الصورة ، فهي إذن والحالة هذه .  
تختلف في شكلها وتكوينها الدرامي عن الدراما في عهد أرسطو القديم ،  
وبذلك يمكن تخيلها على منطوق آخر شأنها في ذلك شأن الأشياء الأخرى  
التي تتجه وتستدير نحو الطبقات العليا من المجتمع . فإنسانية الشخص  
وقدره ودرجته وعظمته واحترامه يمكن بكل حق أن تتجسّس عليها  
في المسرح الحديث اليوم ، وحينما أقول قدر الإنسان أعني قدره الذي  
لا يمكن معه الخطأ في تقديره ، فما ذكرناه عن البطل وعن حياته وعن  
فرصه فيها من محسوسات مادية وغيرها لا يؤثر إلا بالخير في دوره .

التمثيلي وبنائه . ومن وجهة نظري أن درجة الشخص أو قدره لا يعنى إلا انعكاس ما يدور بمجتمعه عليه ولا يبرز إلا الخطوط والانصالات التي تربطه بمجتمع معين . فمثلا لو شاهدنا ممثلا على خشبة المسرح يشترك في أعمال حقيرة غير مرضية ثم نعرف بعد ذلك فجأة أنه ليس إلا رئيس الولايات المتحدة الأمريكية إذن فستكون حوادثه وأعماله عميقة الأثر في نفوسنا وذات أهمية عما لو كانت هذه الأعمال قد صدرت من أحد العطارين مثلا . . . هذه هي الحقيقة ، ومع ذلك فإن قدر بطولته لا يتصل كلية بدرجة التي تكون عند العطار مثلا موضوع مأساة قد يتصل بشخص الله ( سبحانه وتعالى ) . من هذا نجد أن أشياء أخرى وأسئلة كثيرة تدخل نطاق الموضوع وكذلك حلول كثيرة تحدد لها ظروف الإنسانية ومعاييرها وخطوط الحياة ومقاييسها وكما نقول : « يجب أن يكون العالم بيتنا ولا يكون ميدان قتال ، أو غمام ضباب ترقص خلف كثافته أشباح عارية تطارد بعضها البعض ، » .

لهذا كانت « وفاة قوميونجى » مسرحية دقيقة حساسة ليس من السهل تنسيقها ووضع الإطار اللائق بطرازها الإنسانى ، فلم يحدث مثلا أن قطع أحد المتفرجين العرض أو قاطع الحوار ليظهر عن طريق المنطق أو ليؤكد عن طريق المناقشة أن ما يحدث هذا أشياء جدية ، أو أن ما تبحث فيه المسرحية أشياء بالغة الأهمية تضعضع من عقيدته وتلقى بها إلى الفناء .

لو كانت المسرحية ضعيفة مثلاً أو أضعف مما هي عليه الآن إذن لا عجبت بعضاً من النقاد بل طبقة خاصة منهم على ما أعتقد .

لم يكن هدفي أن تكون المسرحية مجرد أحداث أو شكل مسرحية ، ولم يكن قصدي أن أفتح طريقاً أمام الكاتب المسرحي ليوسع الدائرة برأيه وفكره فيما يكتبه وليط ويخرج الكثير ، ولكن ما قصدته — وقد ظهر على المسرح — تمزية واضحة متعاقبة ومتصلة تفضح الاستمرار والبقاء والشكل الأخلاقي الذي يظهر به هذا المجتمع ، وفوق كل هذا وذلك فهو يمحو كل أثر للقوانين القديمة العتيقة التي أعلنت باسم الله شأنها في ذلك شأن الأصنام المعبودة . بهذا أوضح سر المسرحية ، لا أرغب في دلائل وتعريفات فافهموا المسرحية ولا داعي لإثبات أنها مسرحية حقيقية (عين التراجيديا) ، كل همي وواجبي أن أشير إلى الحقيقة المؤرخة التي يجب ألا تغيب عن أذهانكم عند كل مناقشة وهي أن مظهر الدرجة والتقييم قد تغير في المجتمع الجديد عما كان عليه في المجتمع القديم ، تغير على مر السنين عن الماضي البعيد حتى الحاضر الحالي . وبهذه الحقيقة أستطيع أن أؤكد أن معالمة هي المناقشة الحرة التي تستطيع بها أن تلمس كل فكرة وتخطم كل رأى قديم .

هناك شيان : (الأول) ما هو إلا انعكاس لقوة الانفعال ، ليس لهذا أثر في المسرحية أو أي تأثير سواء بحثت المسرحية في موضوع مليء

بالبهارات أو في شخص رئيس الولايات المتحدة الأمريكية ، إذ المهم أن يكون البطل قد مهد لنفسه ولاسلوبه من ناحية تحمله للأعباء ، فلا فرق تماماً بين أن يسقط البطل من القمة أو أن يسقط من ارتفاع بسيط فالمهم هنا أن تحدد قيمة سقوطه وأسبابها ، هل سقط وهوى وهو في تمام وعيه ؟ أم أن طبيعة الأحداث في مجتمعه هي التي أسقطته ؟ أم أنه كان يفكر أو يتذكر شيئاً معيناً سبب له هذا السقوط ؟ أم هو قانون مجهول غير معروف من القوانين التي تحتجب وتتوارى قواها خلف السحب هو الذي أدى به إلى هذا السقوط ؟ أم هو فخره بنفسه الذي سبب له ذلك ؟ وفي هذا أعتقد أن الجاذبية الكامنة في التراجيديا هي أننا يجب أن ننظر بجرأة إلى حقيقة الموت إذا أردنا أن نقوى من أنفسنا في الحياة ، ويجب أيضاً أن نفتنح بما تقدمه هذه الحياة من اختلافات وألوان خلف نظريات التراجيديا بما يصعب معه في تعبير واحد التفسير عن مضمون الدراما .

(والثاني) : هو ظاهرة ثانية من المستحسن أن نطرقها على طريق البحث ، هذه الظاهرة هي النصر الدرامي ، الذي يرتبط عادة برباط قوى مع ثؤدة البطل وحنكته وتعقله . لا معنى لكلمة النصر وحدها إذا حددت أن الانتصار هو أن يسبب البطل أشياء معينة تجلب السعادة مثلاً كأن يضحى بنفسه من أجل مشكلة معينة أو قضية ما أو أن يحزن ويبتئس لموت دون أن يقدم نفسه ضحية من أجل أحد مثلاً ، فالقاعدة هنا تبدأ من أن موت إنسان شيء مفزع ، ويجب أن يكون كذلك ، فمن الطبيعي



أن حدثاً مثل الوفاة لا يأتي بسعادة على الإطلاق لأي شخص كان .  
ولكن سبل الموت وطرقه واختلافها وتنوعها هي التي تحدد وفاة الإنسان  
من وفاة الحيوان ، هذا الفرق بين الطريقتين على ما أعتقد يؤيد في المجتمع  
أن طيبة الوفاة تؤكد بقاء الروح والابدية أيضاً في الآخرة .

في مجتمع عالمي متطور قد يمكن بصعوبة الأخذ بهذه النظريات ،  
ولكن المشكلة أيضاً لا زالت قائمة تبحث عما هي الطريقة الحسنة للموت  
والحياة أيضاً ، لازالت المناقشات حول هذه الاسئلة غامضة وغير  
مفيدة أو مقنعة .

فعندما قربت روح ويلي لومان من نهايتها ، لم تملأها السعادة والفرح  
- حتى ولو كان قلبه يكاد يرقص من الفرح - لانه قذف وأودى بالتقرير  
الدرامي الذي يقرر حياته ولكن بكل بساطة ، لاني أحسست أن  
السعادة والفرح يسيلان من شخصيته كما أحسست بنوع جديد آخر من  
الشعور انتقل إلى ، وهذا ما أسميه د هتاف الفوز أو هتاف النصر ، .

إن خطوط شخصية ويلي تتلخص في الآتي : معرفة واسعة وفنية  
مهنية . . وقد ظهر كذلك فعلاً ، أما عن حب ولده له وهل يحبه أم لا ؟  
فقد وضع الأمر حينما احتضنه وقبله ، وبهذا كسب ويلي - على حد  
تخميني - هدف حياته ومعناها ، شعور الرضا عند الأب ، الرضا  
والاستمتاع بأبنائه ، كان هذا الشعور رغبة كبيرة في حياة ويلي وكان هو

من جانبه يحاول الوصول اليه والإحساس به ، هذا النصر الكبير الذى لم يستطع هو أن يستبقه أو يعيش فى إطاره الجمالى لأن دائرة الحياة كانت تطبق عليه رويداً رويداً لتلقى به بين كفى الموت ، فهذا هو ثمن الذنب والجرم ، جرم أن يضع نفسه بكل قواه وإمكانياته فى خدمة مهنته وأعماله إلى درجة كبيرة من الاخلاص ، ومن الاضحاك فى نفس الوقت .. الإضحاك بأن ألقى بنفسه كرمز للسخرية نتيجة لفعاله المثالية ، وكانت النتيجة أن كان جزاء الجد والنجاح والاخلاص والاجتهاد أشكالا كاذبة . وأوضاعا مزورة لحياته هى التى أيقظته على هذه الاحاطة وهذه المحاصرة . إذن لحياته وبقاؤه لا يمكن أن يسندوها إلا شىء واحد هو القوة ، القوة التى يجب أن يكون عليها خلفاؤه وسلالته من بنى جنسه وأصحاب مهنته .. قوة تؤكد ضمناً شخصياً له ولغيره برباط ووثاق متين محدد بمسائل حماية معينة ومطالب إنسانية ثابتة .

على كل يجب أن اعترف أن هناك خطأ واحداً لى .. قبل أن أكتب المسرحية لم أحسب حساباً له وهو أن كثيراً من سيدشاهدونها سوف لا يرون بوضوح ما أقصد اليه ، كما أنه ليس فى نيتهم أن ينتبهوا لما تدور حوله المسرحية . كان اعتقادى أنكم أنتم فى حياة غير نافعة .. ولذلك فلا أمل أن يواسى الجمهور وفاة هذا القومسيونجى ( يقصد الجمهور الأمريكى ومجتمعه ) ، لم أعتقد أيضاً أن عدداً صغيراً سوف يعرفون أو يقررون أن هذا الرجل رجل شجاع ، قوى النفس ، من النوع الذى

لا يبدأ لانصاف الحلول ولكنه يجاهد حتى النهاية ويتعقب الحلم ويقتني  
الآثر ، هذا الحلم حله الذي صورته منطقته لنفسه . وأخيراً أعتقد —  
وهذا واضح تماماً في المسرحية — أن الصراع وأن المشكلة كلها ليست من  
أجل رجل أعمى أو غبي ولكنها من أجل الآخرين الأذكياء الذين  
يلقون بأنفسهم جرياً مخمدين في طريق المصائب والدمار .

لا داعى لأن أكون محامياً عن ويلى أمام المحكمة وأن أكون مدافعه  
لأبرر أو لا كشف النقاب عن بطل درامى أو لا درامى ، فقط أردت  
أن أقرر أن النظريات القديمة والتصميمات العتيقة بقيمتها المتقلبة غير الثابتة  
تعمى أصحاب المهن الفنيين كما تعمى النقاد عن الحقائق الواقعية في الحياة  
وليس هنا فقط في المسرحية . لو لم يعرف ويلى أنه لن يحصل على القيم  
الموروثة إذن لمات أحسن حالاً وأسعد وأهدأ بالاً وهو يلع عربته في  
يوم الأحد وقبل أن يسمع مباراة كرة القدم التى كان يذيعها الراديو ،  
ولكن العقل قد آلمه والمعرفة أيضاً قد آلمته حيث وصل إلى مرحلة  
يسودها ويحيط بها إطار الكذب والخداع والتزييف ، كل هذا ساقه ،  
وطارده هذا الفراغ المخيف الذى جعل كل شئ فى حياته خاوياً فارغاً  
خالياً ، وكان نتيجة لذلك أن تعرضت كل آماله وأحلامه معها لضغط  
شديد . وكان عليه إما أن يملأ روحه ونفسه بشئ ما وإما أن يهرب من  
هذا العالم ليصل بحياته إلى آخر تجربة لها فى الوجود .. إن كانت تنقصه  
فصاحة اللسان أو لم يكن على معرفة بطريقة شرح حالته بالضبط فلا يعنى .

هذا أنه ليس حكيمًا أو جادًا أو ذكيًا ، فالحقيقة أن حياته التي عاشها لم يكن لها نظام ولم يكن لها شكل ولم تكن لها قيمة ولم يكن لها موضوع ، فلا شك أنه إذا كان قد عرف أن مصير جده واجتهاده وشرفه سيكون هذا المصير وسيصل هو نفسه إلى هذه النتيجة التي وصل إليها في حياته من الخداع والتزوير إذن لكان عليه أن يتحمل كثيراً من الذنوب كما كان عليه أن يبتعد عن كثير من المجرمين والمذنبين ويخلع نفسه من طريقهم.. وإذن لكانت النتيجة أتعقل وأدق وأصوب مما هي عليه الآن .

ولكنني أحس أن بصيرة كل إنسان وحكمته لها حدود لا تتعداها بل تقف عندها ، فهذه البصيرة تقدر وتحسب إلى أمد معين لا تستطيع بعده اجتياز الحدود والتنبؤ بما سيأتي أو بما سيحدث بعد ذلك ، حتى مع أعظم الحكماء وأدق المفكرين ، لأن هذه الحواجز وهذه السدود هي التي تحدد الشخصية وهي التي تكمل قيمة الدراما أو لا تكملها . كلمة بليغة ووعى خالص لا يوجد فقط إلا في المسرحيات التي بها قوى عليا تتحكم (فكرة القضاء والقدر) كبرومثيوس مثلاً ، وليس في مسرحيات من نوع مسرحيتنا هذه التي تبحث في أمر رجل عادي حيث تلتفت الدراما لتكشف عن وجهها مرددة : « هل يوجد لدى البطل بعض الحكمة والتصرف ليضع الإمكانيات أمام أعين الجمهور ليتخيل الأشياء الناقصة والقوانين التي لم تسن بعد لجماعة ما أو لأشخاص معينين ؟ ، فلو أن أوديوس قد استمع إلى نفسه أكثر عما استمع إليها معتمداً بينه وبين نفسه على القوى الكثيرة

المتعددة التي كانت لديه والتي أثرت عليه إذن لما أطبقت عليه المصائب كما أطبقت بغير استحقاق لأنه ضائع أمه، فلم يكن يعرف لا هو ولا غيره أن هذه المرأة أمه وبهذا فسيبدأ أوديبوس من هنا بخيط جديد في تحديد نفسه بأن يطلقها أو يتركها باعداً عنها، ثم العناية بأولاده منها ومن ثم سيتعلم بقسوة وشدة نتيجة تجربة قاسية أن يبحث في زيجاته القادمة عن أصلين ونسبين وحالتين العائلية ليتعرف على كل شيء قبل الزواج، وفي هذا ما يمنع عنا أو يحرمنا من مأساة إنسانية جديدة، ولكن أوديبوس كان واعياً ويقظاً حتى نقطة معينة، منذ أن عاش مع أمه دون أن يدري بعد عودته منتصراً وقتله التين حتى بدء الطاعون اللعين في مملكة طيبة، أين التراجيديا في هذا؟ ولماذا لا نقول عن هذه المسرحية وعن قصة أوديبوس أنها مضحكة؟ كيف يمكن أن نحترم الإنسان وأن نقدره إذا كان هذا مصيره نتيجة تحككات ونظريات تركز على ما يسمى بالقضاء والقدر، القضاء والقدر الذي لا يمكن لأوديبوس أن يغيره أو يحوله عنه أو يستبدل منه شيئاً. ليس ردى على ذلك كيف يمكن أن نحترم الإنسان ونقدره، بل هو كيف نحترم القانون ونقدره؟ هذه النظرية وهذا القانون الذي سواء أراد أو لم يرد فإنه يجرح بعمق إنساناً حياً وشعوراً حياً، ذلك لأننا نؤمن وفي هذا نعتقد أن القانون يعطى الإنسانية للإنسان.

إن بعض نقاده وفاة قورسيونجي، قد أخطأوا لأنهم لم يفطنوا

إلى أن وبلى لومان قد عاب في الذات القانونية وخذشها بل جرحها ،  
ذلك لأنه هو وكثيرين من أمثاله دون رضا ودون قيمة ودون حياة  
لا يقون على هذه الحياة ، عاب في القانون حين قال بجرأة : « من يسقط  
ومن تكتب عليه الخيبة من رجال الأعمال أن يعلن هذا في المجتمع  
ليقول إن القانون لا يعطى حقاً لرجال الأعمال . بل على العكس من  
ذلك فالخشنة تخرج من ممنوعة القانون ألا وهو ما يجب أن يكون ، فلا  
الحكومة ولا رجال الدين يعلنون القانون الصحيح الذى يرقبه المجتمع  
الحديث في العصر الإنساني بل قد نجدهما يعليان من شأن الإنسان في  
صورته القديمة . »

عدم الفهم وعدم الالتقاء معاً بهذه القوانين والنظريات القديمة  
لا يسبب إلا قلقاً ، فهما كان القانون بعيداً عن إحساساتنا وحياتنا  
، معقولياتنا وعقائدنا فإننا حتى ولو كان قانوناً للعبودية سنخضع له لأننا  
لنستحي أن نعترف بالخيبة الناتجة عن الأشياء المغلقة في مجتمعاتنا ، وبعد  
هذا يبقى الباب مفتوحاً أمام الذين يعتقدون في وبلى لومان إنساناً مجنوناً ،  
هؤلاء الذين وهم أحياء أموات يخدمون وفي طاعة تامة هذا القانون الذى  
قتله وبلى .

وبهذا أيضاً نأتى إلى ظاهرة أخرى وحقيقة جديدة ، وهى أن قانون  
وبلى هو العقيدة التى أيقظت فيه الوجدان والشعور بالذنب والجرم  
فليست الفكرة هى خطأ فى المجتمع يودى بي وبك وبكل منا إلى السقوط



ولكن المهم أن نقول إن القانون الذى أرادته ويلي عقيدة ، وشك وريبة بشئ ما ، من نوع جديد يتفتح لتوليد إحساس جديد ونظريات جديدة نستطيع أن نستخلص من الاحساس بها — إذا أردنا أن نقدر الجواهر والقيم فى الانسان — أن نحس حثفنا وعدم استقرارنا وضياع ثقتنا ، فكل هم القانون الجديد هو إعلان القيمة الإنسانية للفرد ، هذه القيمة الغائبة النائمة عن كل جزء قلق فى هذا العالم حيث القوة العمياء .

أنا أجرب فى هذه المسرحية تجاربي بأن يقف فى وجه هذا القلق وهذا الاضطراب نظام آخر أمثله أنا بسباق جرى من أجل عقيدة ويلي لومان الجديدة ، عقيدة تحطيم الاغلال والمعتقدات ، وليس هذا إلا نظام الحب والمودة الذى يتوقف نجاحه الجديد على التضاد والتخالف مع القديم .

في المسرح :

## مدرسة ستانسلافسكي في التمثيل والإخراج

احتفل في نهاية عام ١٩٦٣ بذكرى مرور مائة عام على ميلاد واحد من من أكبر رجال المسرح العالمى هو ستانسلافسكى الذى وهب حياته لفن المسرح ، واستطاع أن يضع القواعد ويخلق مدرسة جديدة.. امتدت تياراتها في كل بلدان العالم ودخلت مختلف المسارح من أوسع أبوابها وخرجت المئات من المخرجين والممثلين الذين حملوا عبء النهضة الفنية في العصر الحديث .

\*\*\*

## مدرسة التمثيل

من المصير أن تمثل ..

يقول ستانسلافسكى: وأمنت أن الفن لا يمكن أن تقوم له قائمة وسط الفوضى والعبث .. فالفن هو نظام وجمال .. قائم على التناسب .. وهكذا نجد أن ستانسلافسكى سرعان ما وضع أصابعه على أهم العيوب التى تعطل تقدم المسرح . فكان يرى في الوقوف على خشبة

المسرح والتمثيل دون حفظ كامل للدور كابوساً مفزعاً ، ويعتقد أن تغيب الممثل عن جلسة التدريب أمر غير مقبول في المهنة المسرحية أو جعل الممثلين بمراحل أدوارهم . . . وعدم سيطرة الممثل على عاطفته ، كل هذه المظاهر رأى فيها ستانسلافسكى عوامل مفسدة ومعوقة لتقدم فن المسرح وتفوقه . .

يقول ستانسلافسكى : « من اليسير جداً أن تمثل ، ومن العسير أيضاً أشد العسر أن تمثل . . فإذا حرم الممثل من المقدرة وجب ألا يرى المسرح وجهه أبداً . . . » وعلى هذا كانت رسالته تتمثل في تحطيم السفن المسرحية القديمة ، وهى رسالة تتعارض أساساً مع طريقتي الإخراج والاداء التمثيلي السائدتين وقتذاك ، ولكنه آثر أن يشق الطريق في صبر فلم يكن مقتنعاً بالحالة التى وصل إليها التمثيل من طرق الاصطناع والتكلف والانحطاط والإسفاف الفنى . ولم تكن تعجبه « الكنبوشة » التى لا تجتذب إليها إلا الخائبين . ولم يكن راضياً عن الحركة المسرحية لماذ لم تكن نابعة من الموقف الحقيقى للشهد بل كانت تتكرر فى كل مسرحية ، وكذلك الحال بالنسبة للأكسوار والأدوات المكلمة على المسرح . وكانت دائرة الحركة لا تخرج عن السير فى حدود أريكة ومقعدين ذهاباً وإياباً ، وكان ستار المؤخرة دائماً ستاراً مرسوماً عليه جبال وأنهار ومتنزهات مما يشير فى المتفرج روح الشاعرية والإحساس بالترف ، ثم مكان الأوركسترا الذى لا لزوم له . . كان هذا هو شكل المسرحية

في زمانه وكانت المسارح مثقلة بأمثال هذه الزوائد المضحكة والتي لم تكن تفيد العرض المسرحي في شيء .

وأعلن ستانيسلافسكى الحرب على هذه القواعد الفجة بلا رحمة ولا هوادة .. واهتم بكل صغيرة قبل كل كبيرة في المسرحية واتجهت نيته إلى معالجة النص المسرحي وكل ماله صلة به . يقول ستانيسلافسكى :  
« ثم عرجنا على الأداء التمثيلي موضعين أن التمثيل قسيمان : أصيل وكليشيات .  
وطالبنا بضرورة قطع العلاقة بالجمهور المتفرج وانصراف الممثل لتأدية دوره كلية وكذلك بالبحث عن المزاج الخلاق ، وهو الجو الهادي الدافع الذي يفتح عن أزاهير الفن الصحيح . وفيه يجمع الممثل بين آيات الروح وآيات الجسم معاً . كما أوضحنا قيمة الإيمان وضرورة إيمان الممثل بكل ما يجرى في دوره وفي المسرحية على خشبة المسرح . »

### • البداية :

عاصر ستانيسلافسكى دوامة من الاعاصير الادبية المختلفة ، فكانت مسرحية العقل أصل المتاعب ، للكاتب الروسي جريبيادوف تم عن إخلاص الكاتب لوطنه روسيا ، إذ انسمت المسرحية بالمواقف الانسانية التي تعبر عن الوطنية في صورة جديدة على المسرح ، وظهرت في المسرحية محاولة المؤلف للقضاء على العبودية والسخرية من تقليد الغير ، معرضاً بالموارد الفرنسية والاخلاق والطباع التافهة السائدة هناك . وبهذا

خرجت المسرحية لتصور قطاعاً معيناً وكان هدفها كما هو واضح المحافظة على الاخلاق في روسيا والترات ، والتمسك بتقاليد البلاد ، وعدم التقليد ، والاخذ عن الغير إلا فيما يفيد ولا يضر بالوطنية . وعرضت المسرحية في خريف ١٩٠٦ على مسرح الفن من إخراج دانتشسكو وستانسلافسكى ، وتلتها مسرحية « بوريس جودونوف » التي ألفها شاعر روسيا العظيم « بوشكين » مبرزاً فيها قواعده ونظرياته في علم الجمال . ولقد فتح بوشكين بهذه المسرحية أفقاً جديداً في الدراما الروسية محارباً الكلاسيكية الفرنسية وتعاليمها في الأدب وكانت سائدة إذ ذاك في روسيا . وحاول بوشكين تثبيت دعائم الكلاسيكية الروسية في وقته كما أشاد بقدرات الشعب الروسى ومجد الشخصية الروسية .

ومثل ستانسلافسكى في المسرحيتين وكان أول دور يمثله في أدب « بوشكين » عام ١٨٨٨ في مسرحية (الفارس البخيل) إذ اضطلع ببطولتها ، وبدأ بهذا الدور حياته الفنية ثم بعدها تخصص في أدوار مسرح بوشكين ، فبعد أن مثل الفارس البخيل بسنة واحدة مثل دورين آخرين في مسرحيتي « دون كارلوس » ، « دون جوان » ، ثم كان دور « ساليرى » ، هو الدور الرابع ، . وبعد أن مثل هذا الدور قال عن أخطاء الأداء التمثيلي :

« إن عملية الحزق والافتعال ورفع الصوت والتمثيل بدون إحساس أى بإحساس مزيف مزور.. والكذب المسرحى وعدم الاقتناع ... كل هذه الظواهر هى المؤدية حتماً إلى ضعف الممثل ، وهى التى تقوده لأن

يستعمل في التمثيل أصواتاً غير أصيلة صادرة عن طبقة صوتية غير مطلوبة  
فضلاً عن سوء تكتيك الكلام . . .

### \* واجبات الممثل :

الممثل في دوره تسيطر عليه إحساسات معينة تماماً كما لو كان في الحياة،  
فالمطلوب منه إذن أن يتوفر فيه الإحساس وقوة التركيز للأفكار وقوة  
التذكر لأشكال الحركة الجسمية ، ثم الإحساس بآلية هذه الحركة . وعليه  
أيضاً أن يكون مفعماً بالشعور ، يعيش في الدور ويتسلل تحت جلد  
الشخصية ثم أخيراً المقدرة على إيجاد العلاقات الذهنية ومنطقية الإحساس  
والقدرة على التحليل النفسى .

فإذا اخترنا بعض النقاط الأساسية المطلوب توافرها في الممثل - إذ  
لا يسمح المجال بتحليلها جميعاً - وجدنا أن ستانيسلافسكى يقصد بقوة  
التذكر لأشكال الحركة الجسمية والإحساس بآلية هذه الحركة أن  
الممثل ليس ميالاً في العادة إلى أن يظهر التغيير والتحويل الخارجى  
للشخصية التى يمثلها بكل قوته طالما أنه لا يملك أفكاراً عن أشكال  
الحركات الجسمية المختلفة . فإذا لم يكن هناك معين فى داخله ليخرج منه  
هذه الأشياء عند قيامه بأحد الأدوار بحيث يتغير تغييراً كاملاً من الشكل  
الخارجى لسحته ويظهر عضلاته فإنه لا يكون تماماً فى المكان  
الصحيح للدور .

أما عن تذكر الشعور الذى يقابل الممثل أول ما يقابله عند اضطراره  
بأحد الأدوار ، فيقول :



وإن عملية تذكر الشعور هذه إنما تنبع من إحساسات داخلية يستدعيها الممثل من داخل نفسه أو تكون مكررة لديه . فمثلاً تذكر شعور والد بأنه عنف ابنه في يوم من الأيام ... يمكن جداً أن يكون ممثل الدور قد عنف ولده قبل ذلك أو أن يكون قد شاهد أباً يعنف ولده إن لم يكن الممثل متزوجاً مثلاً أو ليس له أولاد ، فتذكر الشعور إذن هو إعادة لما حدث في الماضي ... وعملية تذكر الشعور عند الممثل غير المتزوج لمثل هذا التعنيف الأبوي يمكن جداً أن تحدث نتيجة تذكره لمنظر تعنيف قام به أحد أصدقائه مثلاً ....

ولا يعني هذا أن ستانسلافسكى قد ربط عملية تذكر الشعور بما يكون قد حدث في ماضى حياة الممثل حتى يتذكره ، فمدرسته لا تتبع تماماً هذه القواعد ولا تتمسك بها . فإلى جانب التطور التسلسلى في تكوين الشخصية المسرحية على النحو السابق نجده يعاق أهمية كبيرة على قدرة الممثل نفسه على التخيل ومعرفة بدقائق الحياة ...

ويقول ستانسلافسكى في توضيح فكرته أن يعيش الممثل في دور ما ويتسأل تحت جلد الدور : إن هذا الشعور محاولة للدخول في إهاب شخصية أخرى يخدم ذرات الصوت وتفرعاته . ومن ثم فهو يخدم الممثل نفسه ويوجهه تلقائياً نحو الإحساس السليم ومن الضروري جداً أن يكون هذا الشعور مستنداً إلى معرفة الأحوال والخبرة بأمور الحياة . فالحياة في أى دور دون استعمال ذرات الصوت وتفرعاته الملائمة لشكل

الدور تجعل الممثل يستخدم طبقة صوتية زائفة بعيدة عن تكوينه الشخصية . . . وستانسلافسكى يرجو عند تكوين كل شخصية جديدة أن يراعى الممثل تنشيط عقله وجسمه ، ففي هذا التنشيط تكمن القوة الديناميكية لتكوين الشخصية . والممثل يستطيع أن يخطو نحو النجاح وأن يتقدم نحو عتبة التفاؤل إذا أحس بكل هذا ووضع نصب عينيه وتمسك بأن تقوم علاقته بالدور على أساس من الحقيقة .

### علاقة الممثل بنفسه :

كما يوضح ستانسلافسكى أن علاقة الممثل بنفسه وتحليله لها هي نقطة الانتهاء ونهاية الهدف . . . فهي القاعدة ، وأصل الاستعداد فيها ما يسمى بالتحريض والهيّاج الذى يستعد به الممثل ليخطو أولى خطواته على خشبة المسرح ، وهى التى تزود الممثل بكل إمكانياته الروحية للناجحة من داخله وبكل حماسه الداخلى والجسمانى فى كل لحظة . ولقد شغل ستانسلافسكى نفسه كثيراً بهذه النقطة الهامة التى تبحث فى مشكلة اندماج الممثل فى الدور على المسرح ، فأكد أن الممثل وحده هو الذى يمكنه أن يحرز النصر لإزاء هذه المشكلة ، وهو بإخلاصه للدور إنما يلقى أضواء جديدة صادقة على الطريقة الجديدة فى الأداء التمثيلى . ولا يحب ستانسلافسكى أن يتعلم الممثل الموضوع أبداً . . . بل عليه أن يظهر استقلاله التام فى ميدان فنه عن طريق الإطار الذى يضمه لدوره وهذا هام جداً، إذ أن علاقته بنفسه

وقدرته على تحليلها من القدرات التي تولد مع الممثل ولا يمكن اكتسابها  
فهي تؤدي إلى الصقل وإلى الاستجابة المطلوب .

### التقمص المسرحي :

فتعاليم ستانسلافسكي مثلاً عن التقمص المسرحي والاندماج في  
إهاب شخصية أخرى هي نفسها التعاليم التي يفرضها المسرح الواقعي ،  
وهذه التعاليم ترتبط ارتباطاً قوياً بالواقعية الحقيقية فهي تبحث في دخيلة  
الشخصية المسرحية في النص ، وفي تجاربها وفي أحاسيسها لتكون ترجمة  
حقيقية لأفكارها ومقوماتها النفسية .

كما يتطلب من الممثل أن يقوم بإجابات قد تكون ثقيلة عليه ، مثل  
قوله أن :

« الممثل وهو يحيا الدور يجب أن يعيش في مجتمعه ( مجتمع الدور )  
بإحساس وبمقولية وأن يحاول دائماً الوصول إلى درجة أكبر من  
الإتيقان ويعمل على أن يكون تفكيره إنسانياً وهو يكون مراحل الدور ،  
كما أن هناك قولاً آخر يؤكد أن طريقة ستانسلافسكي إنما تنبع من  
محاولته خلق الحياة اليومية عند الاندماج في إهاب شخصية ما . وليس  
هذا صحيحاً على ما اعتقد ، فلو كان الأمر كذلك لاذن لسقطت مدرسته  
وتعاليمه عن الفن الحقيقي الواقعي ولكانت هي الطبيعية بعينها .

ولهذا تختلف مدرسة الاندماج في إطار الشخصية وهي الفن ، عن

عملية التزييف والتلفيق وهي «اللافن» . فالمدرسة الأولى تبحث في إيمان  
وفي عمق عن أغوار الحياة وأسسها وبواطنها وأبعد اتجاهاتها لتضمن للممثل  
الباحث أسس دوره ومراحله . والمدرسة الثانية لا تبحث في شيء ، ولهذا  
نبه ستانيسلافسكى إلى أنه يجب أن نعيش وأن نرتكز على خبرات الممثلين في  
الحياة وعلى انطباعاتهم التي يخرجون بها منها ، وملاحظاتهم التي تكون في  
صدرهم منذ أمد بعيد ولا نجد من يوقظها ويخرجها إلى النظارة في أسلوب  
فنى . ولهذا كانت عملية تذكر الأساسيات السابقة إحدى نقط الارتكاز  
في تحديد ملامح الدور والاندماج في إهاب شخصية أخرى ، فاستحضار  
هذه الأساسيات ومراجعتها ثم فهمها في الحاضر والإحساس بها ، كل  
هذا يقتضى من الممثل جهداً ذهنياً ، وعلى هذا الأساس وحده يمكن  
تحديد قوة الممثل أو ضعفه أو مايسمونه هنا بالموهبة الفنية . فكما كان  
تذكر الأساسيات السابقة قوياً دقيقاً كلما ظهر الممثل للجماهير غنياً ملوفاً  
بالمعاني ومعبراً عن الشخصية تعبيراً صادقا عند البشيل .

### ثقافة الممثل :

على الممثل أيضاً أن يجمع الخبرات وأن يزور المتاحف ويهتم  
بالأسفار وجمع الكتب التي تبحث في شئون المسرح وفن الممثل . وعليه  
أن يكون ملماً بأغلب المشاعر والأساسيات حتى يكون دائماً على هيئة  
استعداد ، ولا يتأتى له كل هذا بالنظرة فقط بل عليه أن يخاطب الناس

ليتبين أساليبهم في الحياة . فالممثل لا يستطيع أن يعيش على المسرح بإحساساته الشخصية وحدها ، فهو من نفسه فقط يستطيع أن ينبع وأن يتصرف في المواقف ، لهذا كان من الضروري الاهتمام بتذكر الأحاسيس وتسلسلها ، فعند ستانيسلافسكى يبدأ الممثل دوره على المسرح فاذا وجد في جمعته ما يسد حاجته لم يضطر إلى الاستعانة بإحساسات الغير فينتهى إلى التقليد ، وعلى هذا الأساس فان الممثل لن يفقد نفسه على المسرح أبداً .

ولا يعنى هذا أن القدرة على تذكر الشعور وتسلسله هى كل شيء فى أداء الممثل ولكنها شيء هام إلى جانب الأدب والفن والعلم ومتابعة الأحوال الاجتماعية والظروف المحيطة وعوامل البيئة ونظريات التباين بين الناس .

والخلاصة أن الخلق الفنى لا يمكن أن يكون إلا بتذكر الإحساس ..

### قوة التخيل والاعداد :

وتذكر الشعور مرتبط تماماً بما يسمى قوة التخيل والاعداد عند الممثل . . . فالتخيل والخلق بدون فانتازيا لا يحدث أبداً ولا أصل له فى الفن الحقيقى ، فقوة التخيل تساعد الممثل على أن يصب فى حقيقة العمل المسرحى كل أفكاره فى دور ما حيث يلقى من المخرج ذلك بكل اعتبار واقتناع . ومراحل الدور التمثيل فى حاجة فى كل لحظة إلى قوة التخيل ..

، فإذا غابت أو نقصت خصوصية التخيل وأصالته عند ممثل ما فعليه أن يترك المسرح أو يبحث في تدريب نفسه لاكتساب هذه الخاصية . . .

والممثل الموهوب هو الذى يعرف الحياة ويضعها فى خدمة الدور عن طريق تذكر الشعور والإحساس . . .

### التعمق :

والتعمق فى كل لحظة من اللحظات على خشبة المسرح من الأمور الواجبة المكاملة . فالأفكار غير الظاهرة والتي تظهر على السطح فقط والتي لا توضح الاستفسارات التي تتولد فى نفس المتفرج عن شخصية من الشخصيات . . . إذا كانت الإجابة غير واضحة على هذه الأسئلة والاستفسارات ( والإجابة هنا من سياق الحوار ) فإن الفائدة التي يضيفها الممثل إلى النص تكون قليلة ولا تعطى شيئاً لجمهور المتفرجين . فكل كلمة على خشبة المسرح وكل حركة يجب أن توضع ، وكذلك خطة التصور للمشاهد والمسرحية والتي يضعها المخرج لتظهر كل النتائج المسرحية واضحة ظاهرة ، فمن رأى ستانيسلافسكى أن الدور الذى لا يذشر السخونة والإحساس الدافئ للمتفرج ولا يضيف الثراء الفكرى والفنى فإنه لن يؤثر لا على المتفرج . ولا على الممثل نفسه . وضرب ستانيسلافسكى بذلك مثلاً وهو يخرج إحدى الأوبرات حين قال للممثلين : —

«لأنه بالرغم من انقضاء ٣٥ سنة على تمثيله دور استروف فى الخال فانيا



إلا أنه ما زال وبقوة يذكر حجرة استروف وباستطاعته أن يتذكر كل شيء فيها بدقة في حين أنه لا يذكر أبداً ماذا كان بحجراته الخاصة منذ ٢٥ سنة ... ،

وهكذا يجب أن يراعى الممثل التعمق في قوة النذكر .

### نشاط قوة التخيل :

والطريقة لا تتطلب من الممثل أن يتتبع فقط قوة التخيل ولكن يجب التطور فيها لتطوير الخط الذي كتبه المؤلف المسرحي للدور ... هذا الخط الذي يحدد القاعدة والهدف لنشاط قوة التخيل والاعداد . فنشاط قوة التخيل يذبح ويتولد من أسئلة سهلة متماسكة يضعها الممثل في اعتباره عند بدايته عملية الخلق والتكوين في دور من الأدوار ، ماذا أصنع ، كيف أتصرف ؟

بهذا النموذج يبدأ فن الممثل ، وهو الذي يعطى الدفعة لتتابع صور الخلق الفني في الدور مبرزة تطوراتهِ المتتالية . وليجدد أيضاً من خلايا قوة التخيل ثم ليحصى الممثل من الترقيع ومن التلفيق ومن القوالب المتكررة ... تماماً كما يقول ليونيروف لستانسلافسكى في خطابه عام ١٩٢٩ : « ماذا أهم في حياتنا الفنية المسرحية من الكفاح ضد القوالب والابوزات ؟ .. فينتا وبينها حرب لا تقطع لنحرر الفن من عبوديتها ومن سهولتها . وعلى الممثلين أن يفهموا هذا جيداً ويحسوه جيداً » .

وكما جاء مقدما من أن القاعدة الجديدة ترتبط تماما مع علم النفس ونظرياته ، فهي بهذا تعطى الممثل الفرصة لنشاط قوة تخيله . فكما كان الممثل عارفاً بحقائق الأمور في الحياة ، وكما كان منقبا فيما حوله من مظاهر وحسيات كلما كان تخيله غنيا وفيرا عميقا جذابا وسهلا . لذلك أرى أنه من صالح التكوين الفني للدور عند الممثل أن يكون نشاط قوة التخيل مرتبطاً بانفعالات الإنسان . وبهذا تجد طريقة ستانسلافسكى طريقها السليم نحو عالم إحساس الممثل عن طريق قوة التخيل ونشاطها . . . . .

وتكوين التخيل وتذكر الإحساس لم يشغلا بال ستانسلافسكى لمجرد الغرابة أو الإعجاب ولكن لأن بهما فقط يمكن خلق عمل وأحداث حقيقية فوق خشبة المسرح . واقد مر وقت كان التقمص المسرحى والدخول فى إهاب شخصية أخرى (وهو ما يسمى محليا بالدخول تحت جلد الدور) يتبع المزاج الشخصى للممثل ، وجاء النظام الجديد ليقرر أن التقمص والدخول فى إهاب الشخصية الثانية هما اللذان يخلقان مسرح الأحداث . فالمسرحية أمام المتفرج تعمل على الإغلاء بعملية التخريب والتفتيح والكشف عن الأحداث المعقولة المستساغة وبغير هذا لا يمكن أن تقوم المسرح قائمة ، فالممثل للدراما هو الشخص القائم بتمثيل أحداثها ولهذا يقوم على خشبة المسرح ليتعرف ويعمل على توالى الأحداث المسرحية وفى هذا يتركز كل فنه فى الحدث المسرحى .

حدث أنه فى آخر أيام ستانسلافسكى حينما كان يعمل فى استوديو

كان ملاحقاً بدار الأوبرا أن قال لتلاميذه من طلبة الاستوديو : « تعلموا ألا تمثلوا ولكن تصرفوا على المسرح بأحداث وإذن فستكونون ممثلين ، بهذه العبارة التي تضمني على فن ستانسلافسكى كثيراً من الاضواء تحدد القاعدة الجديدة أشكالها ومعاييرها الفنية . ولذلك يطلب ستانسلافسكى من ممثليه أن يستوضحوا هدف المسرحية وأماكن تطورها وأسباب حدوثها .

وفي رأيه أن عملية التكوين الفني أو الخلق المسرحي أمر شاق وواجب كبير يقتضى حركة ونشاطاً وفورمة مفصلة لهدف معين ، فلا يصح أبداً أن يتجه الممثل في تكوينه لدوره إلى العمومية وأن يتصرف دون هدف ، ولهذا كان ستانسلافسكى يعتقد أن الممثل الذي يهتم بالعموميات مجرم وخارج على قواعد المسرح الأصلية ومن ثم فهو عدو له ولطريقته .

ففي مسارحنا عامة نرى المسارح وقد استبدلت التوضيح الخارجي الفارغ بدلا من الأحداث المسرحية الحقيقية بما يضعف العرض المسرحي ويسرق من النص لبه وأهم أجزائه ومعالمه ألا وهي الحقيقة . فالأصل في الأحداث أن تتبع الحقيقة على المسرح فإذا ما هربت الأحداث لم تظهر الحقيقة ولم تتبع فلا يعثر لها على أثر ، فستانسلافسكى يرى أنه في لحظة الدخول إلى المسرح لا يجب أن نفكر في أحداثنا المسرحية ولكن يجب أن نفكر في نتائجها لأن الممثلين يمثلون أدوارهم بحماس كبير وغيره أكبر وأبلغ . فالممثل في ظهوره على المسرح تقيد به داخليا وخارجيا بالأحداث المسرحية

فلو خضع لقوة التخيل واعتقد بإيمان وبإخلاص في حقيقة الواجب المسرحي إذن لكان أكثر إيماناً بأن يضع نفسه في المكان الملائم للدور وأن يركز إحساساته في موضوع العمل الفني وهو المسرحية ، ومن ثم فيستطيع أن يتبع ذلك دون شك بالتصرف على المسرح . لقد أخطأت مدارس التمثيل القديمة التي اجتهدت أن تعلم التمثيل بأى شكل ، ويجب أن تمثل هذا الدور أو ذاك ، أو الإحساس بهذا أو ذاك ، ثم الحركة المسرحية بهذا الشكل أو ذاك فهذه القواعد لا تخلق إلا ممثلاً يهتم بالتلفيق والأشكال الخادعة ، ويضيف ستانسلافسكى أنه لا يمكن أبداً تمثيل الإحساسات أو الانفعالات على المسرح فالإحساسات تتولد من تلقاء نفسها عن الطريق الذى يحدثه الحدث وعن طريق التصرفات ونتائجها . . . التمرينات والتدريبات المسرحية تؤيد هذه النظرية ، وتؤيدها أيضاً الحياة . فعلم النفس يقول إن الروح يمكن مناقشتها ودراستها عن طريق تصرف الأشخاص وأحداثهم وسلوكهم فالروح ليست شيئاً مجهولاً ولكنها تعكس ما تفعله الشخصية من أعمال وأفعال ، ولهذا كان ستانسلافسكى يردد دائماً أن الممثل ببعض إحساسات معينة يستطيع أن يولد الأحداث ونتائجها على خشبة المسرح ، فالممثل يعطى شكلاً حقيقياً للدور وتكويناً منطقياً سلساً ومتسلسلاً إذا كان في جمعبته مفهوم الأحداث والتصرفات المسرحية وما هو منظور على مسائل مفهومة حسب قواعد علم النفس .

## الانتباه المسرحى :

وهو يحتل مكاناً هاماً فى دستور ستانسلافسكى . وهو أيضاً يخضع — شأنه شأن النقاط الأخرى فى الطريقة . فالتركيز والانتباه مطلوبان للممثل فهو يركز نفسه فى خط معين يظهر بطوع إرادته لجمهور النظارة . هذا التركيز وهذه الرغبة فى معرفة الهدف فى العمل المسرحى ودوام الانتباه إليه خلال الأحداث يحدث عمقا جديداً ويأتى بأبعاد جديدة ويضيف إلى العمل خاصية جديدة هى عملية الانتباه . . . . . والعملية تظهر فى انتظار ممثل لآخر حتى يفرغ من كلامه كما تظهر أيضاً فى التركيز على الإحساس والشعور . ولذلك وجب على الممثل أن يصقل من انتباهه كل يوم فى حياته العادية وأن يحصل على خبرات مختلفة تجعل من عملية الانتباه عنده مادة حادة يملأ بها نفسه ويعددها للقريب حين يقتضى دوره على المسرح أن ينتبه لكل لفظ وكل مقطع .

كتب جوركى مرة : « من الضرورى الانتباه إلى عدة مئات من القساوسة وعمال المحلات والعمال فهذا مما يساعد كثيراً على الكتابة فى حقيقة عن قسيس أو عامل وأن نعطي صورة واضحة لحياته ،

ويمثل الترابط بين الشخصيات مكاناً بارزاً فى المظهر الجديد . فالأحداث المسرحية وعموماً الفن المسرحى والعلاقة عند الشخصيات بعضها ببعض تتكون بالترابط ، فبدون ترابط لا يمكن أن تكون

هناك أحداث مسرحية سليمة تماماً كما أنه بدون أحداث لا يمكن أن يكون هناك ترابط مسرحي . هذه هي القرابة القوية بين النظريات المختلفة في الطريقة الجديدة . ولهذا كان ستانسلافسكى يرجو دائماً أن يعرف الممثل كيف يمكن التعامل مع فن الترابط وكان يقول إن هذا ليس واجباً سهلاً ، ففي المسارح من النادر أن نرى خط — الترابط غير مقطوع في العرض المسرحي ، وواجب الترابط معروف وواضح وهو ألا يفقد الممثل زهيله على المسرح ، فحين يتكلم يجب أن يكون معه بالنظرة الهادئة واللمسة الناعمة يصغى إليه ويشاركه السماع وبين الفينة والفينة تتقابل العيون .

ولكن ترابطاً عن ترابط آخر يختلف ، فعلى المسرح يمكن أن ننظر ونرى ويمكن أيضاً أن ننظر ولا نرى . لقد كان ستانسلافسكى يركز دائماً على أمثال هذه الفروق ذات التأثير الكبير والتي أدت إلى نظرية النظرة الحالية أو الفارغة التي بغير معنى . والترابط الحقيقي والعمل على إيجاده يعيش مع الأفكار والاحاسيس ، وبإحساسات الممثل ومحاولاته لإلقاء نفسه بلحمه وشحمه في العمل الفني وعمليات الإصغاء والنظرات وغيرها يمكن أن نحصل على أشد أنواع الترابط فنا وتأثيراً على شرط أن يقذف الممثل بنفسه وبكليته في البوتقة .

### مشكلة الشخصية المسرحية :

من فن الممثل يبدأ ستانسلافسكى تعاليمه عن الشخصية المسرحية حينما يستطيع الممثل أن يكون حقيقة مسرحية تتمثل في شخصية ما يصحبها في القوم .



الحقيقى للدراما لتفصح عن هدف المسرحية . والشخصية المسرحية فى تطورهما وفى شكلها يجب أن تكون واضحة ناصعة البياض خالية من الشوائب والظلال عند الممثل ، وبغير هذا تأتى الشخصية المسرحية غير مفهومة وغير مجدية . فمن الضرورى جداً كما يقول ستانيسلافسكى ، أن يضع الممثل الهدف الاخير النهائى للمسرحية فى المقام الاول بالنسبة لتكوين دوره . كما أنه نوه بضرورة أن يأخذ الممثلون فى فن التمثيل بالنظريات العالية المقام وأن يضعوها دائماً نصب أعينهم . فالممثل عند بداية المسرحية يحدد هدفه تماماً . هذا الهدف الذى يسمى إليه أيضاً كاتب الدراما . وهذا التحديد الذى يضعه الممثل لنفسه لا شك أنه يؤثر على الاندماج فى إطار الشخصية والدخول فى إهابها وبالتالى فى قوة تخیلها .

وكما وضع الممثل نصب عينيه الهدف العام النهائى للمسرحية كلها أحب دوره وكما كان دوره وتكوينه له جذاباً ومستثيراً لأحاسيس الجماهير . ولهذا كان ستانيسلافسكى يعتقد أن فقدان الهدف العام النهائى للمسرحية فقدان للممثل والدور وبالتالى فقدان لكل العرض المسرحى بل مصيبة كبرى تعطل بالمسرحية . فالهدف العام والمرقب يجب أن يؤثر فى كل نواحي شخصية الممثل ، ويجب أن يكون له دائماً بمثابة المفكر والمذكر ، فالهدف العام عند ستانيسلافسكى يقوم على بقاء الترابط وتدعيم وجوده بين الدراما المكتوبة وبين فن الأداء التمثيلى خالقاً ومبدعاً اتصال بالأدب بالمسرح .

والهدف الأساسى للعرض المسرحى هو نقل أفكار المؤلف وأحاسيسه على خشبة المسرح كما هو واضح . ولذلك وجب أن يكون ذلك هو هدف الممثل أيضاً وبالتالى هدف الشخصية التى يقوم بها الممثل . وبذلك يأتى العمل الفنى متفقاً ومتوازناً مع هدف العمل الأدبى ، وبهذا فقط يتولد العمل المسرحى الجيد وهو ما يسميه ستانيسلافسكى « بلادة الكفاح من أجل الهدف » .

فى عام ١٩٣٤ حينما كان يخرج مسرحية « الخوف » قال فى إحدى تدريباته : « إن أهم إحساس بلادة الكفاح هو الخط الرئيسى الحقيقى للمسرحية وعصبها » . وقال فى نفس الجلسة : « إن الممثل إذا دخل المسرح فماذا يكون أمله ؟ لابد أن تكون الحرب ... وفى هذه الحرب يجب أن يظهر الممثل خطته الخاصة التى تقوده إلى النصر ... بكل هذه الآمال كيف يمكن أن يسأم الإنسان من دور من الأدوار ؟ . . . لست أدرى ... »

### لون الممثل ولون الدور . . .

وكما تمعنا فى النظام الذى أبدعه ستانيسلافسكى كلما تكشفت لنا قواعد جديدة فى أسس الفن المسرحى ، فلون الممثل ولون الدور لها مظهر خاص واتصال جدى بالخط الرئيسى للأحداث وكذلك بالهدف العام للمسرحية .

إذن كيف يحدد الممثل لونه على المسرح ؟ ... يؤكد ستانيسلافسكى  
أنه من المهم جداً عند الظهور لأول وهلة على المسرح أن يفكر الممثل  
فيما سيفعله مستقبلاً في دوره وعليه إذن بعد ذلك أن يزن قوة التكوين  
الداخلي والتعبيرات الخارجية التي توصل الداخل إلى المتفرج وتساعد  
على إبرازه ، يزن الممثل كل ذلك بميزان دقيق ويقسمه تقسيماً عادلاً  
بحسب احتياج شخصيته المسرحية ، كاشفاً عن المعاني وعمما في جمعبته من  
المتخزن الذي لديه وما أعده عند بدئه لعملية الخلق الفني . ومظهر هذه  
العملية جميعها أو بمعنى أصح الشكل الذي يأخذه الممثل . لذلك يفتح  
ميداناً واسعاً أمام النظارة ليحدث الانتفاضات الجديدة لهم . ولذلك  
وجب مراعاة عملية التتابع في لون الدور ، فإذا وقفنا عند كل وحدة  
من وحدات البناء الدرامي للدور لنبدأ من جديد ، فإن هذا يعطل من  
استرسال الانفعال الداخلي وتطوره وتسلسله كما يعطل من نمو الأحداث  
المسرحية . وعملية التتابع هذه عند الممثل من أهم العمليات التي تحتاز  
دوره ، إذ عليه أن ينتقل عند كل وحدة دورية ( نسبة إلى دوره ) من  
سلم إلى سلم ، ومن طبقة إلى طبقة ، ومن مرحلة إلى أخرى بعد الوقوف  
ودون الرجوع إلى البداية أو إلى النقطة التي بدأ بها دوره . . فالجمهور  
وهو في معمعة المسرحية في احتياج دائم إلى تقبل الجديد ، والممثل  
هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يأتي بهذا الجديد بعد أن اختفى المخرج  
ومهندس الديكور ومدير المسرح وعامل الإضاءة ، وبقي الممثل وحده

عليه حمل العبء الأكبر على كتفيه مواجهاً جمهور النظارة به . وعليه إذن أن يشعل دائماً الحماس وأن يدق في إحساسه ليكون مقبولا عند الجمهور ، كذلك إرادته وأفكاره وقوة تخيله . وفي هذا نخرج من هذه النظرية بأن لون الممثل ولون الدور إذا ظهرا من مكان بعيد غير محسوس أو ملموس مائة في المائة عند الممثل فلا يمكن الوصول بهما في النص وعلى خشبة المسرح إلى مرحلة الكمال . . .

ومن الطبيعي أن لون الممثل ومظهره يتدرجان أثناء العرض تدرجاً إنسيابياً متوازياً مع لون الدور ومظهره ، فلا بد من التفكير في الفصل الأخير من المسرحية . ولا يمكن إبراز الدور في الظلام فلا يرى لونه أو مظهره ، يقول ستانيسلافسكى : « لا يجب أن يحدث هذا أبداً ، . . . ولو أنه من المفروض في المسرحية ألا يعرف الممثل شيئاً عن مستقبله ، بل ويتظاهر كذلك بعدم المعرفة ، إلا أنه بينه وبين نفسه يجب أن يكون محدداً كل الخطوات وجميع التصرفات . وهو في هذه الحالة يكون أحوج إنسان لمعرفة لون الدور ومظهره ليستطيع أن يتصرف أولاً بأول مع الأحداث المسرحية المتوالية الواحدة تلو الأخرى . وأكبر دليل على أهمية هذا أن الممثل بعد مرور أجزاء من دوره ولحظات الماضي فيه نجده — لو كان متبعاً الطريقة الجديدة — يقدر كل التقدير المرحلة التالية من الدور ويعمل حساباً لها . وإذا أراد الممثل أن يصل إلى أغوار الدور وإلى الأعماق البعيدة وإلى التشجيع الذي يؤدي إلى الإلهام

فعليه أن يعتقد بشدة في الحدث المسرحي وعليه أن يعتقد في كل كلمة .  
يوردها النص المسرحي حتى يظهر مؤمنا بما يقول ، وبهذا فقط يستطيع  
الوصول إلى الحياة العادية وهو فوق خشبة المسرح وفي جو الرواية وأن  
يسير مع التطورات الطبيعية . لقد ثبت أن فن الحياة الحقيقي فقط  
هو الذى يسير بالتكوين عند الممثل ليصل به إلى المدلولات النفسية .  
المتوافقة المنسجمة وهو أيضا الذى يقود الممثل ليبلغ به درجة الإلهام .

## الإلهام :

والإلهام والطريق المؤدى إليه يأخذا شكلا خاصا عند ستانيسلافسكى ..  
ففى الفلسفة النظرية والفكرية مبتدئة من عهد بلوتو ظن أن الإلهام  
شيء سرى وغامض لا يتصل بإرادة الفنان أو برغبته ، وهكذا ظلت  
هذه الفكرة مأخوذة عن الإلهام وسحره حتى عند الفلاسفة النظريين .  
« كنت ، هجل ، . لم تبعد النظرة التى كانت سائدة عند بلوتو فحسب بل  
بكل وسيلة حديثة أكدوا أن الإلهام شيء غامض وليس للفنان أى نصيب .  
فى خلقه أو صياغته ، فنظريات هجل لم تختلف فى قليل أو كثير بالنسبة .  
للإلهام ومصدره عما قاله بلوتو .

أما ستانيسلافسكى فيختلف عنده الإلهام . وهو يقف على طرف  
النقيض مع بلوتو وكنت وهجل ... فالإلهام عنده — بدون مناقشة —  
الفنان وليست قوى المعجزات . على هذه الأفكار قادم ستانيسلافسكى .

مدرسته وتلاميذه ليخلق فيهم شيئاً جديداً بفنهم وتدريباتهم الشاقة وبحبهم في المشاكل المختلفة في المسرحيات المتعددة الألوان والمذاهب التي تقتضى إحساساً جديداً وفهماً جديداً يقودهم جميعاً إلى الإلهام . فطريقته لا تفرخ الإلهام لتلاميذها ولا تنتجها في مصانعها ، ولكن الكفاح والجلد والفهم والتحليل والدخول في إطار الدور وفي إلهابه هو الذى يولد الإلهام ويقضى على نظريات الغموض والاسرار والتكهنات . فالإلهام يأتي لمن يبحث عنه ولمن يشقى من أجله . فالإلهام لتحديد دور ما كشخصية شريرة شاذة يختلف عن الإلهام المطلوب مثلاً لشخصية مسنة طيبة ، فلا بد والحالة هذه من الكشف إذن عن خطوط الشخصية وظروفها وأحوال معيشتها المحيطة بها ، ومن ثم يمكن الحصول على الإلهام المطلوب للدور ، ومع هذا تتضح الصورة المطلوب إبرازها فوق خشبة المسرح .

وعملية الإلهام لا تنأى إلى الممثل أو تكتمل عنده بشكل واحد أو على وتيرة واحدة ، بدليل أن الممثل يقوم أحياناً بدوره أثناء التمثيل بامتياز في يوم وفي يوم آخر لا يجد الإلهام أو لا يحسه مائة في المائة فيمثل نفس الدور بدرجة متوسطة . . يتعارض هذا طبعاً — وهو مازال يحدث في مسرحنا الحديث وسيظل يحدث — يتعارض مع نظرية بلوتو وكنت وهجل التي تقول بأن الإلهام كامن في النفس . . . فإذا كان كامناً حقيقة فلماذا يتغير ويتبدل عند الممثل ؟



ستانسلافسكى يقول إن لعملية الإلهام نفسها أشكالاً عدة ، وهذه الأشكال هي التي تبرز أداء الممثل وتعمقه في دوره مائة في المائة أوستين في المائة . ويقول ستانسلافسكى : « إن الإلهام كالضيف الذي لا يحب زيارة السكالي » ، لم يخدع ستانسلافسكى مثليه ولم يحذرهم ولم يوهمهم بأن طريقته تصنع المعجزات . لم يضع أمامهم عهداً ووعداً بل أقام لهم واجبات وقواعد يتبعونها ، قال لهم ذات مرة : « إن فن العيش في إهاب الشخصية مطلوب من الممثل في كل عرض وعليه أن يعرض هذا المظهر الجديد لدخوله تحت جلد الدور في كل مناسبة ليتقابل فيها مع الجمهور . يجب أن يكون في كل مقابلة حماس جديد وإلهام جديد بأسر قلب المتفرج ويستحوذ به ، لا يهم إذا كان الإلهام الليلة ضعيفاً عن إلهام الأمس فهذا لا يؤثر في شيء إذ المهم وجهة النظر الفنية وطريقة الإلهام نفسها وهل هي حقيقية أم لا وصادقة أم لا ؟ »

واقعد حاول ستانسلافسكى أن يبحث في أغوار عملية الإلهام بوجوهها المختلفة فلم يكتف فقط بما يظهر أثناء العرض ، بل تعمق في البحث والفحص منقباً عن الخطوط المعقدة التي قد تعرقل من ظهوره أو تنقص من قوته . وخرج أخيراً بأن الممثل ليس بإلهام ذي شكل معين يدخل في إهاب دوره في المسرحية ولكن من التسلسل السابق الذي مرت به مراحل هذا الإلهام منذ التدريبات الأولى للمسرحية وأثناءها .

دونحن نرى أن ستانسلافسكى بهذا قد كشف عن وجه جديد من وجوه  
فن الأداء التمثيلي لم يكن معروفا من قبل في محيط علم المسرح  
والمرحلية . . .

لم يحدد ستانسلافسكى أوتوماتيكية الإلهام وكذلك بعض مظاهر  
وهجها وفورانها الذى يحدث في بعض الأحيان ويجعل من الممثل عبقرياً  
يؤدى دوره في كثير من النجاح والتوفيق ولكن ليس كل ممثل بمستطيع  
أن يدخل المسرح لينتظر المعجزات أو ينتظر وهج الإلهام إن هو أتى  
أو لم يأت . ولكنه كان ينادى بأن كل ممثل من واقع إرادته الخاصة  
مستطيع أن يوقظ من إلهامه تحت تأثير التكنيك النفسى ، وفي هذا  
يختلف فن الأداء التمثيلي عن أى فن آخر ، فكل فنان فى أى فن يبتدىء  
فى الخلق والتكوين حينما يعثر على الإلهام ولكن فى فن التمثيل فإن  
الإلهام لا يتولد إلا بعد مرحلة طويلة وفى هذا يكن فى فنتنا المسرحى  
أكبر أسرار .

### الإيقاع ( الرتم والتنبؤ ) (١) . . .

عنى ستانسلافسكى بالرتم والتنبؤ ومشاكلهما إذ أن بهما فقط ينظم

#### ( ١ ) الإيقاع ( الرتم والتنبؤ ) .

الإيقاع فى المسرح هى السرعة التى ينطق بها الممثل دوره . وبمعنى  
أصح هى اللجام الذى يمسك به جوكرى المسرحية (الممثل) . والانتباه =

العمل المسرحي ، وعن طريقهما فقط تحدد النغبات والتوقيعات وفترات السكوت وموسيقية الأذن في المسرحية . . . كانت تعاليمه بشأن الرتم والتنبؤ تتعارض تعارضاً تاماً مع القديم وطريقته . فالرتم عنده ليس بهذه السهولة التي يراها الأقدمون وهي السرعة والبطء ، ولكنه في مدرسته

---

== إلى الإيقاع أمر جديد في الحركة المسرحية التي أوجدها ستانيسلافسكى . فقبل انتشار تعاليمه لم يكن يهتم بالسرعة أو البطء أو درجة هذه السرعة أو فترات تلاحقها أو عدم تلاحقها أو الاعتناء بفترات الصمت . . وسرعان ما اهتمت دراسات ستانيسلافسكى بالإيقاع ، وتطور هذا الاهتمام إلى اعتبار الإيقاع والوصول إلى أعماقه هو العامل الأول بالنسبة للسيطرة على الانفعالات الكامنة في النص المسرحي وكذلك على مدى انعكاساتها بل وفي بعض الأحيان على توصيل هدف المسرحية نفسها إلى المتفرج من ناحية ارتباط الهام أو الأهم بالسرعة أو البطء الذي سيخلف كلمات المسرحية .

واقد توصل علماء المسرح إلى أن الاهتمام بالإيقاع أمر واجب ، ذلك لأن لكل مسرحية إيقاعاً خاصاً بها على المخرج أن يتكشفه ويمسك به من خلال الخيوط التي ضمنها المؤلف مسرحيته ، بل إن الإيقاع وعدم العشر عليه بما يوافق روح النص يؤدي في بعض الأحيان إلى عدم نجاح مسرحية بأكملها لأنه سيكون معطلاً لانطلاقات الحاسيس وبالتالي تفسير المسرحية في فلك إيقاع غير المطلوب لها .

تنظيم وتوقيع وتغمر حلو وفترات صحت تضي على الاداء التثيل شيئاً  
جديداً لا يمكن الاستغناء عنه . . . شيئاً جديداً يساهم الممثل على  
الاسترسال في بناءه الدرامي ولا يحدده أو يقيد به بطء أو بسرعة كما كان  
الحال سائداً من قبل . . . بل إن ما كشف عنه ستانيسلافسكى من  
مشاكل الإيقاع لينمش من الاحاسيس وبطريقة طبيعية يبرز الدخول  
في إهاب الشخصية الثانية . . . ومن هذا نستخلص أن الرتم والتجو لها  
تأثير خاص على الشعور . . . ولا يمكن أن ينفصا أبداً في العمل السليم ،  
إذ أن كلا منهما له تأثيره الخاص يستمد من الآخر ويكمله . لم يكن  
عشاً حين وصف ستانيسلافسكى الرتم والتجو بأنهما أقرب صديقين للشعور  
فضلاً عن زمالة العمل بينهما . فهما يعطيان تأثيراً كبيراً لروح الممثل  
إذ يساعدها على إيضاح تذكر الشعور . كما يعملان على لمعان قوة  
التخييل وتركيزها ويجعلان موضوع المسرحية دائماً محل النظر والاهتمام  
عند الجمهور إذ يحافظان على التوازن . . . فإذا كان الرتم في مسرحية ما  
كاذباً مزوراً فالمسرحية تبدو في مظهرها وكأنها على أسس مزورة وعلى  
ظروف غير صادقة . وكذلك الحال بالنسبة للممثل الذي لا يحس الرتم  
والتجو ، فإن دخوله في إهاب الشخصية الثانية ومحاولة العيش في الشخصية  
المسرحية الجديدة لن يكون صادقا فضلاً عما في هذا من إخلال بمقولة  
الأحداث وبالخط الدرامي في المسرحية .

ستانيسلافسكى في تعاليمه لم يبحث عن الرتم والتجو ولكنه

يستخرج ذلك من واقع الحياة وعجلتها ودوران أحداثها ، فإذا كانت هناك حياة فهناك حركة وهناك أحداث وهناك رتم سريع وتنبؤ مناسب ، فالرتم في عرف ستانسلافسكى يتبع التعبير الموضوعى في الحدث ولا يرتبط بالسرعة أو البطء الذين يربطانه بالسطحية وبالخروج على القواعد الاستانسلافسكية . فالأحداث لا يمكن أن تستغنى عن الرتم والتنبؤ ، وبذلك يكون الممثل مضطراً لأن يمسك بتلابيب الرتم والتنبؤ في حياة الدور ليوضح المطلوب منه دون زيادة ودون نقص . والرتم والتنبؤ يؤديان إلى ما يسمى بالتبعية ، وهى أن يتبع الممثل الظروف والبيئة المحيطة به في الدور كما يتبع كل طلب لإحساساته في شأن توضيح وإبراز العواطف والإحساسات كاملة غير منقوصة ولا زائدة عن الحاجة ، والتبعية بدون إحساس داخلي وروحي تفقد العمل الفنى جماله وسحره . . . . .

### إطار الدور :

عنى ستانسلافسكى بإيجاد شكل معين لإطار الأحداث المسرحية حتى يرتبط به كل من المخرج والممثل ليسيرا نحو الهدف جنباً إلى جنب . ومن هذا الشكل يمتد العمود الفقرى للدور المسرحى . وبهذا يحس الممثل منذ بداية العمل في دوره أنه يقف على أرض طيبة خصبة تستطيع أن تحمله . وبهذا تتولد فيه الرغبة في الازدياد لإعلاء شأن الدور وإبراز صفاته وفقراته المختلفة . ويتقسم الدور المسرحى إلى فقرات يستطيع الممثل أن يقسم مراحل دوره واضماً هدفاً خاصاً لكل فقرة ، وهدفاً عاماً للفقرات جميعها ،

كوحدة للدور كله . ومن خلال هذه الفقرات يمكن بناء الدور الدرامي في خط صعودى نحو الهدف الذى وضعه المؤلف واتفق عليه المخرج والممثل ، وهذا هو ما يسمى بإطار الدور . ويؤكد ستانسلافسكى أن تصرفاتنا وأحداثنا الداخلية والخارجية إذا كانت صادقة فإنها تساعد على أن يخلق الشعور فى عملٍ فالمعقدة تظهر إذا كانت هناك حقيقة بينهما الحقيقة تكون من التصرفات الداخلية والخارجية الجارية . فإذا تصرف الممثل بحكمة على المسرح فى جو مناسب ، وكان عالماً بمراحل الدور حتى لتظهر وكأنها أوتوماتيكية ، فهذا يحفظ الممثل من الترفيع ومن الافتعال ومن الارتجال ، ويصل بنا إلى قاعدة أصيلة فى نظام ستانسلافسكى الجديد حين يقول : « لسنا فى حاجة إلى التمثيل على المسرح ، ولسنا فى حاجة إلى الإيضاح بل التصرف ، التصرف فى الأحداث المسرحية بما هو مناسب ، فبالصرف فقط تعلو قيمة الفن المسرحى فى النظام الجديد ويظهر الممثل مركزاً ، مضبوطاً ، هادفاً ، مستساغاً ، ومقبولاً طالما أنه يعمل فى إطار معين لا يخرج عنه ، ومن أجل هدف معين لا يعيد عنه . وأضرب لذلك مثالا للتصرف من مسرحية عطيل حينما وضع ستانسلافسكى خطة لإخراجها ، فى المشهد الذى يخدع فيه ياجو بريانسيو بأن يقيم ضجة فى المساء ينهض معها كل سكان بيت بريانسيو وكذلك ينهض معه جماعات من الكومبارس كان الواجب الحركى فى المشهد هو الآتى : هو البحث عن سبب الضجة والعثور عليه ، ويجب أن يكون ذلك هو هدف الجماعات المحتشدة على



أرضية المسرح لأنهم من أجل هذا قدموا إلى هنا . ومن هذا تتضح أهداف ستانيسلافسكى حيث الفهم ثم التصرف على ضوءه في الأحداث المسرحية ، وفي هذا يكمن مضمون التصرفات الحركية وواجباتها ، ومن هذا يتضح أيضا أن اهتمام ستانيسلافسكى بتسكينك الأداء التمثيلي أمر هام لو أراد الممثل أن يمتليء بالعقيدة وبالإخلاص وبالحماس وبالتعمق في الدور وتكوينه مما يبرز على المسرح فن الحقيقة ليكون الفن دائما مفيدا ، ناضجا ، مختصا من الزيف والترقيع ، ولقد حقق ستانيسلافسكى هذا قبل وفاته بعدة شهور بعد أن حققه طوال حياته الفنية وذلك في مسرحية « طرطوف » لموليير ، فتوبوركوف حينما يستدعى طرطوف ( في أول حضور له ) يكتب ستانيسلافسكى في كتابه ( التدريبات ) يقول : دلمع نتيجة أول مقابلة له ، فن الخطوات الأولى له والكلمات الأولى له كان واضحا أن طرطوف قد وزن نفسه بميزان دقيق حيث كان من الصعب أيضا التعرف عليه وسط الشخصيات الأخرى في المسرحية ، هذه الشخصيات التي خرجت كل واحدة منها علينا بجديد قاطعين مراحل أدوارهم بنجاح من مرحلة إلى أخرى بسهولة كما لو أنهم لم يعرفوا الصعوبة في حياتهم أبداً . هكذا خرجت مسرحية طرطوف بإخراج كدروف مما أثبت أن طريقة الأحداث الحركية قد أثبتت نفسها بنفسها .

## مدرسة الإخراج :

كما اشتهر ستانسلافسكى واشتهرت تعاليمه فى المسرح بالحرفية التى ابتدعها فى الاداء التمثيلى وتمكنيكه الداخلى والخارجى وعن طريق تعاليمه هذه كما سبق وأوضعت استطاع أن يقيم إصلاحات فنية جريئة رفعت من قيمة المسرح الروسى وأبقت له وصايا ثابتة يتبعها كل من يريد الاستزادة من هذا الفن على أسس علمية دقيقة .

فقد تخطى ستانسلافسكى القواعد الأولى الضيقة الحدود فى فن الاداء التمثيلى مجدداً ومبتكراً ومكتشفاً لإبعاد جديدة اختلفت عن القديم فى الجوهر محاولاً البعد بالمثل عن تمثيل الدور بإيجاد قواعد جديدة يعالج بها كل دور واعتبرها قانوناً أسماه ( قانون الخلق ) .

هذا القانون الجديد هو الذى يربط الممثل والمخرج فى دوران عجلة المسرحية وفى إطار الخلق الجديد الذى يجب أن يتوفر لها ، فليس معنى أن يقوم الممثل بدوره تماماً وينجح أن كل شيء قد انتهى . فمسير الممثل فى حاجة دائمة إلى عملية إخراج ناجحة وإلى عرض مسرحى جيد . ولهذا وجه ستانسلافسكى كل جهوده للبحث والدراسة والاستقصاء فى نظريات الإخراج والتعمق فى إبرازها بما يخدم النص المسرحى ، ولقد ظهر فى مسرح الفن فى مرحلة تطوره الإخراج المسرحى كوظيفة ، وأصبحت وظيفة المخرج المسرحى التى كانت تحتل المكان الثانى هى الوظيفة

الاولى التى تسير بالعرض وبالمسرحية إلى مراحل النجاح . واستطاع المخرج أن يقفز إلى الامام قابضاً في يده على زمام المسرحية والمسرح والفن والجمهور . وخرج المخرج على الجمهور الروسى بشخصية حديثة للمخرج هى ( المخرج المفكر ) الذى لم يكن له أثر قبل ذلك والذى ظهر فجأة ( كما سجل ذلك أحد رواد مسرح الفن بموسكو فى حفلات المسرح الاولى ) . وحددت الطريقة الاستانيسلافسكية بأن أكبر عمل للمخرج وأعظم مهمة له هو نقل فكرة المسرحية وهدفها إلى النظارة . وكان هذا انقلاباً ، فأما هذا النوع من المخرجين لم يكن معروفاً من قبل وكان النجاح الذى يلحق ببعض المسرحيات يعود إلى عوامل أخرى لاتصل بنهاية معينة أو فكرة محددة لمؤلف ، وكان كل عمل المخرج قديماً أن يشرح لكل ممثل أمام أى ديكور يقف ، ومن أمام أى حائط سيفادر المسرح ، وأين يجب عليه أن يجلس ومتى يقف . ولا ينسى دانتشنكو أن يعقب على ذلك فى كتابه « من الماضى » حين يقول : « وكيف كانت تسير عمليات الاخراج ؟ لا حديث البتة عن المسرحية ( ويقصد الحديث المعروف اليوم بالبروفات التحليلية التى تستمر بين يومين أو ثلاثة فى بدء التدريبات ) والتى فيها يتحدث المخرج عن هدف المسرحية والبناء الدرامى لها والموقف الحقيقى للمشاهد كل على حدة وكذلك عن المسرحية كلها كوحدة واحدة — يتابع دانتشنكو حديثه فيقول : « بل يحضر كل ممثل ليتسلم دوره فى نوته ويبدأ الممثلون فى القراءة والمخرج من خلف هذا كله لاتخرج ملحوظاته عن ( حسنا .. حسنا ) وكانت العادة طبعاً فى هذه

البروفات الأولية ألا يحضر كبار النجوم بل يقرأ مساعد المخرج أدوارهم، وكانت البروفة الأولى تجرى رأساً على خشبة المسرح والممثلون يقرأون أدوارهم دون أن يدري أحد عم يتحدثون وعن يتحدثون أو عن ماذا تدور المسرحية أو أحداثها . ويستوقف المخرج الممثلين لينبه أحدهم أن يذهب عند جملة كذا إلى الأريكة وينبه آخر للنزول نحو الكنبه أو نحو هذا الفوتيه عند جملة أخرى . لماذا ؟ لست أدري ولا أحد يدري لماذا يجلس الممثل على هذا الكرسي بالذات ؟ ولماذا إلى اليمين وليس إلى اليسار ؟ والممثلون المساكين يدونون الحركة المسرحية المعجبية في نوتهم ولا يبقى أى وقت في البروفة للكشف عن قناع الشخصيات أو تحليل تصرفاتهم وعلاقاتهم ، وكل يوم تجرى البروفة ( وأسميها بروفة مجازاً واضطراباً ) على هذا النحو ، ويكر الأربعة فصول أو الخمسة وهكذا دواليك في اليوم الثانى والثالث ، وكل يوم يعيد المخرج تعليماته من يذهب إلى اليمين ومن يذهب إلى اليسار ، وهكذا تستمر التدريبات . وسرعان ما يقترب يوم العرض . . فيالها من طريقة .

المخرج هو مترجم أفكار الدراما . . . تبدأ مدرسة ستانيسلافسكى . . الإخراج بهذه القاعدة إذ تقول : « إن فن الإخراج يبدأ عندما يعبر المخرج عن مضمون المسرحية ويكون مترجماً أميناً لأفكارها . فن المسرح أثبت في كل وقت أنه فن جماعات . هكذا ولد وهكذا سيظل دائماً حيث تربط أفكار المؤلف ومواهبه مع أفكار الممثل ومواهبه . لذلك وجب على المخرج أن يكون دائم اليقظة عند فحصه للشخصيات .

التي أوردتها المؤلف ومطابقتها وهل هي شخصيات درامية أم لا ؟

حرصت مدرسة الإخراج في مسرح الفن على القاعدة التي ظلت أكثر من خمسين عاماً تحافظ عليها ، وهي أن فكرة العمل الدرامي وشخصياته تخدم نقطة البداية في الخلق عند المخرج . فالمخرج هو عقل المسرح وذهنيته وسيد نظريته وقائدها وعينه النقادة التي لم تعرفه من قبل المسارح القديمة . بهذا أيضاً يتمسك دانتشكو ويقرر أن المخرج هو مربي المجتمع . في تعاليم ستانسلافسكى أن فكرة كبيرة بدون متفرج لا يمكن أن يتولد معها الحدث الأكبر .

على هذه الأسس الجديدة تقدم المسرح الجديد وانتشرت تعاليمه ، فقد ثبت أن هدف المسرح الواقعي هو الحياة التي تخص المتفرج خاصة ، وأن المسرح الواقعي يعيش مع الشعب بأحاسيسه ومفوماته ، إنه مربي الشعب ومعلمه ، وفي هذا نحس أن المسرح القديم لم يضع في اعتباره شيئاً معيناً لخدمة الجمهور . والمخرج يبني عمله المسرحي على اعتبار أن العصر يوقظ المتفرج ليفعمه بالافكار ، فليست البوزات على المسرح أو الأشكال المزركشة هي الإخراج ، وليس حل موضوع المسرحية أو لغزها هو المسرح ، كما أنه ليس الخدع — مهما تكن من أى نوع — هي التي تحدد قيمة أو جودة العمل المسرحي أو الإخراج المسرحي ، إنما المهم هو جودة نقل هذه الافكار مع أفكار المؤلف ، وفي تخيل المخرج لهذه الافكار ومدى انعكاسها عليه وفي مضمونها وفي

دقات نافوسها المؤكد خاصة حين كشف النقاب عما فيها من أسرار . .  
هذا انصهر قانون الإخراج الجديد في تدريبات مسرح الفن الذي ارتبط  
تاريخه ارتباطاً وثيقاً بتعاليم ستانيسلافسكى ، وكان ذلك واضحاً جلياً  
خاصة في مسرحيات « القطار المسلح » ، و « أعداء » . ففي المسرحية  
الأولى حاول المؤلف أن يتصل من الشكل فلا يصح أن ينخدع . وعالجت  
المسرحية مشكلة الحزب وطبقة العمال وحيث تجمعات الفدائيين وتحركاتهم  
وجاههم من الفلاحين وكأنه كان لابد لعملية الإخراج أن تركز على  
دعامة قوية في المسرحية والقطار المسلح هو الثورة .

فعملية الإخراج تركز على مكانة الحزب في المسرحية ومن خلال  
تخييل المسرح . فالقطار المسلح كما قلت هو الثورة ، وبهذا يتقابل المسرح  
في مسرحية « القطار المسلح » مع أناس جدد ومواضيع جديدة .  
ثم جاءت شخصيات مسرحية أخرى للكتاب تورجنيف وتشيكوف  
وجوركى وإبسن بعد ذلك واختلطت وامتزجت بالروح الشعبية الجماعية ،  
وحاول الإخراج بانتصار أن يبرز أعماق النفس البشرية وما تحس به في  
هذه المسرحيات . بهذه المسرحيات القوية أستطيع أن أقول إن مدرسة  
الإخراج المسرحى في الميزان الجديد قد أرسى قواعدها . كما أخرج  
ستانيسلافسكى بقواعده الجديدة في الإخراج مسرحيات « القطار المسلح » ،  
« القلوب المتأججة » ، « القلب الميت » ، « الأرواح الميتة » ، وعشرات  
أخرى غيرها . وقد أكدت كل أعماله أن مدرسته جديرة بالتقدير  
والاعتبار .



وتوسعت المدرسة وامتدت إلى دانتشنكو المخرج نفسه الذى جرب  
الطريقة فى إخراج المسرحية ، أعداء ، لجوركى فى مسرح الفن حيث  
نجحت نجاحاً باهراً واستطاع الممثلون نتيجة لنظريات ستانيسلافسكى أن  
يكونوا لحماً ودماً حقيقيين . . فزهاربارجين صاحب المصنع وسينسوف  
الثائر ، ونيكولاى اسكروبو توف رجل الحقوق ، ولافشين العامل ، وبولينا  
زوجة صاحب المصنع ، وميخائيل اسكروبو توف الناجر وتانيا بارجينا  
الممثلة . . كل هذه الشخصيات كانت نابعة من الحياة الواقعية التى كانوا  
يعيشونها بالمسرحية ، وكانت الظاهرة الواضحة هى تعمقهم فى أدوارهم ،  
فلا قد رسم دانتشنكو إطاراً عظيماً للمسرحية فتوخى أن يطبع المسرحية  
بالطابع السياسى فاسم المسرحية ، أعداء ، يبحث فى العداوة التى تتولد  
من الاختلاف الطبقي لمجتمع ما غير متوازن . وكان الاخراج يتركز فى  
البراز شعور العداوة والبغضاء وإظهاره ، ولم يكتف الاخراج بالممثلين  
وبروفات التحليل التى أقيمت لهم موضعاً العلاقات بين الشخصيات ، بل  
تعداه إلى الديكور ليوضح أهمية الديكور فى أمثال هذه العروض ، فكان  
على يمين المسرح بيت بارجين به شرفة واسعة الأطراف تطل على حديقة  
واسعة الأطراف ، وفى الجزء الأكبر الخلفى أقام المخرج سوراً عالياً  
ببوابة حيث صالة المصنع التى تؤدى إلى عيش العمال . بهذا السور المرتفع  
الذى يمثل سداً منيعاً بين الطبقتين أراد الاخراج أن يبرز المضامين  
المختلفة فى المسرحية . وعلى هذا نرى فى الفصل الأول تانيا وهى

تسأل سينسوف : « أذهب أنت إلى المكتب ؟ سأصحبك حتى البوابة ،  
وتصحبه السيدة وتقف عند باب حديقة مفتوح نصفه ، وهنا نلاحظ السور  
الهاطل وسواد الظلام يطويه بينما نراها وهي في ملابسها ذات اللون الأحمر  
تقف حائرة مسمرة ، وهنا يكشف الاخراج عن شخصية تتانيا وأحاسيسها  
الداخلية . . إنها تقف الآن بين الفريقين وعلى خط خطر من خطوط  
النار لا تدرى إلى أى فريق تنحاز . وأين مكانها ؟ بجانب بارجين أو  
سينسوف ؟ وإمذا فهي تقول لرجال فريقها ومجتمعهما : « حياتكم كحياة  
المسرح . أخطأوا توزيع الأدوار عليكم ولا أحد منكم يستطيع أن  
يقوم بتمثيل دوره . . . . . ولا يمكن فهم شيء من المسرحية . . لهذا  
أيضا كانت مسرحية « أعداء » من المسرحيات الكلاسيكية الروسية  
وقد أطلقت عليها صفة الكلاسيكية لأن العرض كله حوى بين جنبيه  
أفكاراً سياسية جاءت بالمسرحية على شكل صريح حقيقى .

وسارت الطريقة الجديدة . . وأخرجت بها مسرحيات « ليوبوف  
باروفايا » و « أنا كارنينا » ، « الشقيقات الثلاث » ، ثم « الأرض » .

### المخرج والممثل :

قامت التعاليم الجديدة على احترام عمل الممثل باعتباره الشخصية  
الأولى التى تبدأ فى وضع بذرة العمل وتتبع مراحل تطوره باهتمام وتعمل  
على إبراز هذه المراحل . لذلك كان الممثل هو سيد المسرح ، ولذلك  
كان المخرج يفتى نفسه فى الممثل لأنه هو أداة التعبير والترجمة والنقل

أمام الجماهير . ولهذا كانت تعاليم ستانسلافسكى واضحة في هذا المجال ،  
إذ أنها كانت تقضى أيضا على الممثل بأن يكون دائما في خدمة النظريات  
الحديثة التي لم يستعملها من قبل رجال الادب والفن العالميون أمثال  
جوردون كريبج وماكس راينهارت .

كتب دانتشنكو يقول عن وظيفة المخرج أن لها ثلاث مهام :

١ — المخرج المترجم ، وهو الذى يوضح كيف يكون التمثيل ويمكن  
أن نسميه أيضا بالمخرج الممثل أو المخرج الربى ، إذ هو يحل  
المشاكل المتعلقة بالتكوينات الفنية عند الممثل .

٢ — والمخرج العاكس ، وهو الذى يعكس للممثل الإحساسات  
والانفعالات ويعيدها اليه ليقوم الممثل بتمثيلها . وعلى المخرج  
العاكس أن يحس بإمكانيات الممثل ، وأن يعطيه من نفسه أثناء  
التمثيل ما يعينه على التعمق في دوره والاخذ بناصيته ، ثم يظهر  
كل هذا في دقة بإرادة الممثل وليس بالقوة التي يفرضها المخرج  
ولكن بالحسنى والملاطفة .

٣ — ثم مخرج العرض المسرحى ومنظمه ، وهو الذى يتحمل كل أعباء  
المسرحية وينظر إلى كل مرحلة فيها نظرة تعمق وتأمل ، وأن يحاول  
بكل جهده ربط شخصيات الرواية في وحدة فنية .

وتمتد الطريقة الجديدة وتنتشر في المسارح الواحد تلو الآخر لتخرج  
مسرحية « القلوب المتأججة » للكاتب الروسى استروفسكى الذى حاول

في هذه المسرحية أن يضع القواعد التي يقوم عليها المجتمع ، والتي يصورها من خلال قرية ريفية روسية في نهاية القرن التاسع عشر ... والمسرحية حادة اشتراكية وهي أشبه بحرار فيكاهي قصير . ومن أميز ماحوة المسرحية إبراز التعاون الذي ساد بين المخرج والممثل .

واقعة قدمت المسرحية على مسرح الفن بموسكو في يناير ١٩٢٦ في لفترة التي تبعت الثورة الروسية ، ثم قدمت بعد ذلك مسرحية جوجول (الأرواح الميتة) وقد بدأ ساهنوفسكى التدريبات الأولى إلى أن جاء ستانسلافسكى وأكملها ، وبعد ٣٠٥ بروفة وفي نوفمبر عام ١٩٣٢ قدم لعرض الأول للمسرحية حيث تعرضت لهجوم شديد من بعض النقاد .

### لعرض المسرحي كوحدة فنية في النظام الحديث :

امتازت المدرسة الحديثة في الإخراج بأنها قد كشفت عن مدلولاتها منذ أول الطريق ، هذه المدلولات التي حددت بدقة العلاقات المختلفة بين المخرج والكاتب المسرحي والممثل والمتفرج . وبهذه الوحدة لفنية استطاع ستانسلافسكى أن يشق طريق مدرسته المسرحية ، هذه الطريقة التي حددت أن العرض المسرحي وحدة فنية لا يمكن أن تتجزأ . وعلى هذا كان العرض المسرحي يصور حقيقة الحياة ، فادراك المسرح ومغزاه يتأتى من الموضوعية المسرحية وشكل هذه الوحدة الفنية ، وكان لزاما أن يلحظ هذا التخيير جمهور المسرح وقتذاك وأن يقدره ويتجاوب

معه ، وبذلك يرتفع ستانيسلافسكى إلى صف العباقرة كما يرتفع بمسرح الفن إلى المستوى الجدى اللائق بسمعته .

ولم يترك القانون شيئاً إلا وبحث فيه . فمن أغرب ما حدده ستانيسلافسكى أن مشاهد التجمعات يجب أن يكون لكل مشترك فيها دور خاص به ، وعليه أن يحدد معانى الدور وتطوراته وأن يعرف مكانه على المسرح ، واتفق ستانيسلافسكى ودانتشنكو على أنه لا يوجد دور صغير بل يوجد ممثل صغير ، فالיום هملت وغداً دور ثانوى لا يذكر من أجل الارتفاع بالمستوى الفنى للأدوار الثانوية وممثليها .

### مكونات العرض المسرحى :

المخرج المسرحى الواقعى الحديث هو الذى يعكس مظاهر استمرار الحياة الواقعية على الأحداث المسرحية التى تكون أكبر ظاهرة فى الطريقة الحديثة . ولقد راعى ستانيسلافسكى كل هذه الملاحظات وتعمق فى بحثها وإرساء قواعدها . ففى رأيه أن المخرج الذى لا يخضع فى تدريباته على مسرحية ما لمنطقية الأحداث فإنه لا يضيف جديداً إلى النص ولا إلى العرض المسرحى نفسه . وأسأل نفسى : لماذا كل هذا الاهتمام الذى بذله ستانيسلافسكى ؟ لا شك أن السعى المحكم وراء الهدف ووراء التسلسل ووراء منطقية تطور الأحداث هو الذى يكشف عن وجه الحياة الحقيقى فى مسرحية ما ، كما يكشف عن حياة الشخصيات التى تعيش فيها . فالأحداث تكشف للمتفرج أعماق شخصيات المسرحية ودواخلهم ،

مركل هذا معقود آماله على المخرج المسرحى ومدى قدرته وثقافته واطلاعاته ومقدار تعمقه فى الموضوعات العامة والخاصة ، فاذا لم تتوافر هذه القدرات فى المخرج ، فعليه أن يبحث له عن مكان آخر يعمل فيه غير ميدان المسرح . فعمليته صعبة للغاية فى هذا المجال إذ عليه أن ينسق بين الأجزاء ويوحدتها فى نغم متناسق ، وأن يقعد تطور الأحداث وينطقها . وأن يولد الاحساسات الدافئة حول العرض المسرحى ومن أجل هذا كان يحتمل على المخرج أن يفهم الأحداث وأسرارها فهما دقيقا مستفيضا . وعليه أن يعرف النوع الذى تنتمى اليه المسرحية وأن يختار الاطار المذهبى لها ، سواء كان واقعيا أو طبيعيا أو رمزيا ، وعليه أخيراً أن يساعد على إبراز كل ما يفيد الممثل ويمد له يد المساعدة للكشف عن حقائق حياة الدور .

لذلك اختلفت الناحية الموضوعية فى المسرح عند ستانيسلافسكى عنها عند المخرجين الآخرين وعباقره المدرسة القديمة المنصرمة . ففى المسرح القديم اهتم المخرج كثيراً بالشكل الخارجى وسرعة الرتم وبطئه وعلو الصوت وانخفاضه وخدع المناظر المسرحية وغير ذلك من الفرعيات . على عكس ستانيسلافسكى الذى عالج النص المسرحى من زاوية نظر أخرى . فنقطة البداية الموضوعية عنده تبدأ من الهدف العام للمسرحية والمضمون الإجمالى لها ، والخط الاساسى لديه هو خدمة الهدف وإبراز هذا المضمون وتوضيحه للجمهور ليفهم لماذا كتبت



المسرحية ولماذا يمثلها الممثلون . وعلى هذا نجد أن نقطة البداية عندنا .  
تحدد شكل العرض المسرحي وموضوعيته ، فلا يمكن أبداً أن يقدر  
نجاح لعرض مسرحي لا تتوفر فيه أهداف النص ، ومهما بذل المخرج  
من حيل مسرحية فلا بد أن يتخلخل العرض إذا لم تكن هناك فكرة أو  
هدف أو نظريات تسيطر عليه وتمثل وتشرح وجوهه المختلفة . وعلى  
العكس إذا تبع العرض من أفكار ومن خطوط عريضة فإن كل شيء  
يكون في مكانه منسجماً مترابطاً . ومن ثم تتضح المشاهد أو اللوحات .  
وبالتالى الفصول وأخيراً المسرحية بأكملها .

وفى هذا نجد أن فن المخرج فى أن يستخرج الخطوط العريضة فى  
المسرحية ويركز عليها الأضواء والبقع اللونية المختلفة ليخرج منها المتفرج  
بالإحساس الذى أراد له . فعدم فهم المخرج لدقائق المسرحية يؤدى  
بالمخرج إلى التعثر فى فهمه للنص ، ومن ثم فلن يلتفت أو يفتن إلى  
هدفه ، وقد يمر عليه دون أن يدرك أو يحس به ، وهو لذلك سيحاول  
كتفريج أن يفكر وينقب ليفهم ويخرج بشيء لم يستطع المخرج أن يحسمه  
أو يوضحه له ، وفى خروجه هذا ضياع للمسرحية .

وعملية الإخراج فى المدرسة الحديثة تقتضى من المخرج أيضاً أن  
يلاحظ كل خط حدثى بالمسرحية ، كما أن على مهندس الديكور أن  
يساعده بأن يورد من الألوان والتخطيطات ما يساعد على الفهم وما يمتشى

مع نظريات المخرج ، وكذلك الحال بالنسبة لواضع الموسيقى حيث  
يشترك مع الاخراج والديكور لإعلاء شأن النص .

لقد علق ستانسلافسكى مرة على واجبات مهندس الديكور ودوره  
في العرض المسرحى فقال : « إن نجاح الديكور في مسرحية ما يتوقف  
على عمق فهم واضع للبواقف الدرامية ، ولهذا كان العمل في مسرح  
الفن يعتبر وثيق الصلة بالمخرج وبمهندس الديكور حتى يسمح لواضع  
الديكور ومصممه بالتدخل في البناء الدرامى للممثل ليحسن الأبعاد  
العميقة . وكان ف . سيموف أول مهندس ديكور نفذ طريقة ستانسلافسكى  
بحذاذها .

أما الموسيقى فهى عند ستانسلافسكى قد أخذت شكلا جديدا ، إذ  
كانت تقوم مقام الحوار الذى لم يرد في النص أو عجز النص عنه . فاذا  
كانت الموسيقى تسير بمقاطعها نحو الهدف الرئيسى للمسرحية فهى بلا شك  
مفيدة وموضوعية . ولا يهم أبدا ما تحدثه من أصوات إنما المهم هو أن  
تحتمل قوة الأحداث وتسير معها في اتجاه واحد .

## مدرسة ألكسندر تايروف المسرحية

( ١٨٨٥ — ١٩٥٠ )

مقدمة . .

بعد الفشل الذى منيت به ثورة عام ١٩٠٥ فى روسيا القيصرية ، أخذ الادب صفة التشاؤمية وانعكست بعض الافكار السوداء على الفنون بصفة عامة ، وعلى المسرح بصفة خاصة . ويذكر فى هذا المجال المحاولات الجادة التى قام بها المخرج ستانيسلافسكى فى مسرح الفن بموسكو للخروج بالمسرح إلى الشكل الجديد الذى عرف فيما بعد بـ ( الأعماق الفنية ) . . هذه الأعماق التى لم تغفل تأثير علم النفس وتعاليمه فى الفن المسرحى الحديث ، كما اهتمت بالتعبيرية وأدواتها عند الممثل من خلال فنه ، وكذا مقومات البيئة وعلاقة هذه الخطوط المتشابهة بحياة الدور المسرحى ، واستطاع مسرح الفن من خلال هذه التعاليم الفنية التى اقتضت الانتظار فترة طويلة لإرساء قواعدها أن يقيم دستور الفن المعروف به حتى وقتنا هذا .

وإذا كانت هذه المدرسة الاستانيسلافسكية قد أتت بعد ذلك بمدرسى مايرهولد Mayerhold وتايروف Tairov فإن ذلك ولا شك يثبت الأصالة الفنية والقيمة الجوهرية التى اختطتها هذه المدرسة فى سبيل النهوض بالمسرح وبفن التمثيل والإخراج كمدرسة رائدة .

حرص مايرهولد وتايروف أن تكون نقطة البداية عند كل منهما هي المعارضة التامة ، بل وذهبوا أحياناً إلى إنكار الالاس والتعاليم التي قامت عليها مدرسة ستانسلافسكى ، وبذلك أعطى مايرهولد ما عرف باسم اللامعقول أو غير المنطبق على الواقع Absurd حتى يحقق هذا التعارض ، فكان كل ما قدمه معترضاً عليه من الواقع ومن العقل البشرى نفسه . كما أعطى تايروف رغم تقاربه من نظريات مايرهولد فيما يختص بالانفعالات نظريات جديدة أخرى خاصة من ناحية التركيب الفنى .

غير أن المدرستين قد تقاربتا من ناحية قواعد فن الممثل واختلفتا فى المظهر الخارجى عنده . . يؤكد ذلك ما جاء على لسان تايروف فى مجلة المسرح التى تصدر فى بلده حيث ذكر فى أحد أعدادها عام ١٩٠٨ بعض قواعد مدرسته على الوجه التالى :

١ — فن الممثل فى حاجة إلى شكل جديد للأداء التمثيلى . . شكل لامع ( مصنف ) خال من البغينة وتذبذبات الصوت وتموجاته ومن تحميل الصوت الرنة البكائية الآلية التى يعمد إليها بعض الممثلين .

٢ — ليكن للصوت عند الممثل دائماً إمداد ومعاوضة حتى يسمع واضحاً نقياً يشبه فى وضوحه الرنة التى تحدثها قطرة ماء تسقط من حنفية ماء فى بئر عميقة . . أى واضحاً رناناً لا يسبب سقوطه صدى .

٣ — التخفيف من الهزات للغامضة التي تمتلئ بها المسرحيات حتى يمكن التخلص من عنفها بالنسبة لطريقة تأديتها أداء تمثيلياً يضمن لها قوة الشكل الخارجى عند الممثل . . مع مراعاة الاقتصاد فى حركات اليد عند الممثل والمحد من الضربات على الجسد والبطن وما إلى ذلك . . . إذ أن المهم هو الشعور الداخلى والانفعال الباطنى يظهر ويجسد بالعين والشفاه ودرجة الصوت .

٤ — العناية بطريقة إخراج اللفظ من الفم بحيث يعكس الهدوء الخارجى للممثل كما يعكس البركان الداخلى له .

٥ — الدخول فى إطار الدور وإبراز الهياج والانفعال . . وهذا مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحتوى الأدبى والفنى الذى تقوم عليه المسرحية .

٦ — الحذر الشديد فى ضبط « الرتم » وخاصة عدم الإسراع فى الكلام . وهو أحياناً ما ينتاب الممثل دون أن يشعر به حيث مرجعه العصبية ولا محل لذلك إلا فى الأدوار الشاذة وأدوار المجانين وغير الطبيعيين .

٧ — الاعتناء بالأدوار ذات الطابع الخاص ( الشاذة ) كالبطل الدرامى ذى الوجه الضاحك .

من كل هذه التعاليم نرى أن تايوف يعتبر الممثل هو الفنان الخالق فى المسرح . . وعلى هذا جاءت المسارح الروسية فى عام ١٩١٠ بإنجازات ثلاثة :

أ — مسرح المؤلف المسرحى . . بقيادة ستانيسلافسكى فى  
«مسرح الفن» .

ب — مسرح المخرج . . يقوده مايرهولد فى مسرح مايرهولد .

ج — مسرح الممثل . . بقيادة تاىروف فى مسرح تاىروف الصغير .

### حياة تاىروف :

الـكـسـنـدـريـا كوفلافيتش تاىروف ولد عام ١٨٨٥ فى أوكرانيا وكان  
والده مدرساً قاد ابنه إلى التعليم . . وتعلم تاىروف اللغتين الألمانية  
والفرنسية بطلاقة وكذلك الموسيقى والفنون ، ثم تقدم للجامعة حيث  
«درس فيها ، واشترك فى فريق التمثيل بها وزامل فى نفس المرحلة  
المخرج فاختنجروف . . وفى عام ١٩٠٥ انضم إلى فرقة كوميسار جافسكى  
المسرحية أثناء دراسته للحقوق حتى حصل على دبلومها عام ١٩١٣ .

وفى عام ١٩٠٥ قدم تجربة فنية أولى حيث انتقل إلى المسرح الرحال  
وظل يخرج فيه حتى عام ١٩٠٩ . . ولما كان بافيل جايجابوروف رائد  
هذا المسرح من تلاميذ ستانيسلافسكى فقد تعارضت أفكاره مع أفكار  
«الناشئ» تاىروف الذى سرعان ما ترك المسرح فترة . . ظل بعدها يمثل  
ويخرج ويقدم أعمالاً متقطعة حتى عام ١٩١٣ ، حيث عين مخرجاً ثابتاً  
بالمسرح الحر فى موسكو .

غير أن أفكار تاىروف الفنية ظلت تراوده حتى جمع حوله بعض  
الفنانين وكون بهم المسرح الصغير بموسكو عام ١٩١٤ .



وكان أول ما أعلنه تايروف في مسرحه الصغير عدم تمسكه بالنص المسرحي الذي كان مقدساً عند مدرسة ستانيسلافسكى . . فقد كان تايروف يرى أن النص ما هو إلا خامات لم تتضج بعد . . خامات في حاجة إلى مراحل كثيرة للتبلور حتى تكون صالحة للعرض المسرحي ، كما كان يرى أن من أهم واجبات المخرج البحث لابتكار طرق جديدة لفن التمثيل مع الإلقاء وزوايا جديدة للخدع المسرحية ثم تنظيم هذه الطرق الجديدة في الأداء التمثيلي وإعدادها للممثل ليحملها في شكل مشرف أمام الجمهور ومن خلفه وفي خدمته يقف الديكور والملابس . . وإذا ذكرت الديكور فإنني أجد لزماً على أن أوضح وظيفته الجادة في مدرسة تايروف حيث كان يضطلع بمهام ثلاث :

١ — التمثيل والتعبير عن مكان الاداة المسرحية .

٢ — الميدان الذي تتحرك فيه الأحداث .

٣ — المهيء لجو الأحداث .

ثم قامت ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ فغيرت من مجرى الأحداث السياسية والأدبية والفنية في روسيا . . واستطاعت المسرحيات في مطلع القرن العشرين بعد الثورة أن تحتوى على المجموعات التي تمثل الشعب واشتراكه في فن الرواية وفن المسرح ، وأخرج تايروف عدداً لا بأس به من المسرحيات دعم به تعاليم مدرسته الجديدة فقدم « فيدرا » عام ١٩٢١ وتبعها بأوبرت « جيروفلا » عام ١٩٢٢ وفي عام ١٩٢٤ يتجه إلى .

الكلاسيكيات الروسية فيخرج مسرحية « العاصفة » للكاتب الروسي الشهير أستروفسكى وفي عام ١٩٢٧ يخرج « أنتجوناء » ثم مسرحية أونيل الشهيرة « رغبة تحت شجرة الدردار » .. وفي عام ١٩٢٩ يخرج مسرحية « الزنجى » وفي مطلع عام ١٩٣٠ يقدم على إخراج رائعة بريخت « أوبرا الشعاع » المعروفة باسم أوبرا الثلاث بنسات .

ومن خلال هذه المسرحيات استطاع أن يحمل لتعاليمه خطا جديداً في ميدان المسرح ، واستطاع أن يرتقى قدر الإمكان بفن الأداء إلى قمة أعماله في عام ١٩٣٣ حين أخرج مسرحية فيسنيافسكى الشهيرة « مأساة التفاؤل » ..

وكان من الطبيعي أن تثير كل هذه الانتصارات الفنية أحقاد زملائه ورفقائه في الحقل المسرحى فكسب تايوف نتيجة ذلك أعداء كثيرين . ولم يكن صبوراً بل كان عصبي المزاج لا يتنازل عن رأيه أبداً ..

وفي عام ١٩٥٠ لقي حتفه .

### الممثل وفنه :

يقول تايوف : لو سألتى أحد : ما هو أصعب أنواع الفنون ؟ لقلت له : فن الممثل .. وإذا سألتى آخر : وما هو لاذن أسهل أنواع الفنون ؟ لاجبت أيضاً : فن الممثل ..

يؤكد قول تايروف أن فن الممثل هو الفن الذى لا يستطيع تحديده  
أو حفظ قواعده واسمه . . وهو أيضاً ذلك الفن الذى فى حاجة دائمة  
إلى التعريف وإلى الافصاح وإلى الكشف عن جوهره . . أضم إلى  
ملاحظتى هذه قول المخرج الكبير جوردون كريبج حيث يقول :  
« المسرح دائماً فى حالة تقدم وازدهار إلى الامام . . ولكن فن المثل  
فى حاجة إلى عدة سنوات طويلة للملاحقة هذا التقدم . »

فن الممثل فى حاجة إلى عملية المراس والاستمرار والجهد والعرق  
حتى يمكن النهوض به . وإذا نظرنا مثلاً إلى أحد عازفى البيانو فمن  
يمكن الاستماع إليه والإصغاء إلى عزفه وجدنا أن عليه ليستخلص منا  
الرضا أن يقبع إلى التمرين الطويل الشاق . . هذا فى الوقت الذى  
لا يتطلب منه العزف الانضمام إلى أوركسترا معين . بل حتى يستطيع  
أن يقدم شيئاً ترفيهياً كلما وجد لديه بعض الوقت للتسلية . فما بالنا بالممثل  
وفنه . . وما هو شعورنا وحكمنا على ممثل لا يعرف التحكم فى تلوين  
صوته وتغيير نبراته وليست له دراية بعملية ( الصنفرة ) اللازمة  
أو تدريبات التنفس . . وكيف الحال مع ممثل لا يعرف ضبط إيقاع  
أفعالاته ولا يعرف تنظيم إشاراته وحركاته ؟ من أجل هذا كله كان  
يفن المثل صعباً قاسياً وسهلاً ممتعاً . . ولذلك وجب للنهوض به اتباع  
روتين خاص يخيف يربط الممثل بفنه وقواعده الجادة .

والممثل هو الذى يقدم بفنه الحدث المسرحى وينقله للمشاهد ،

والمرح المقنع هو الذى يقدم أهم ما لديه للاقتناع . . يقدم الحدث-  
المسرحى . . والممثل فى مدرسة تايروف يعرف باسم « رجل الحدث »  
النشيط ، لما يلقى على أكتافه من مهام تجعله الوحدة الاولى أثناء  
العرض المسرحى .

يقول تايروف : « بفن الممثل فقط ومن خلال شخصه تتضافر  
الشخصية الذاتية للممثل مع خامه العمل ( المسرحية ) ووسيلته . . ثم  
من الصنعة من وراء ذلك كله ، . . وهو يشرح هذا فى المثال التالى الذى  
يثبت به أن فن الممثل قائم على الممثل وحده . . فالرسام فنان وخامه  
عمله الألوان وقطعة القماش والوسيلة إلى عمله الفرشاة ومائدة الرسم ثم  
فنه وذاته . . والنتيجة الفنية تكون عادة لصورة يتخيلها الفنان الراسم ،  
قد تكون لمنظر طبيعى فى الخلاء وقد تكون لحجرة بين جدران ، وقد  
تكون على شكل آخر . . ثم يعود تايروف ويطبق نفس المثال على الممثل .  
فيقول . . الممثل فنان وخامه عمله جسمه ويده وذراعه ورأسه  
ورجله وعينه وصوته وكلامه ، والوسيلة إلى عمله أعصابه وعضلاته ،  
والنتيجة الفنية تكون عادة لشخصية يرسمها الممثل محددة بإطار المسرحية  
وتصرفات الدور وعلاقاته ببقية الشخصيات . . فكل شئ من  
الممثل . . من الممثل . . من الممثل . فالفنان التشكيلى قد يختار مادة عمله  
الجرانيت أو المرمر أو الفضة أو البرونز ، أما فنان خشبة المسرح فلا  
يستطيع الاختيار بل هو مقيد بشكل الدور وتطوره الدرامى ليولد التأثير .

المطلوب من نفسه ومن ذاتيته .. فضلا عن أن اختلاف المادة عند الممثل رانسباب شخصيته في الحكم على ما يورده في الدور من مراحل تجعله قابلا في كثير من الأحيان لإبداء رأيه حيث تنشأ بعض التعارضات التي تسلم الممثل المفكر إلى التقييد عن أحسن الأشكال ملائمة للدور ، وتحديد درجات الانتقال في مراحله ، وعن كمية الطاقة العصبية التي سيحتاجها الدور ، وعن كمية الطاقة الفكرية اللازمة أيضاً .. هكذا كان شأن الممثل منذ كان المسرح الجاد .

فالمسرح الهندي القديم من وجهة النظر هذه قد وقف ضد فن الممثل ، فراعى جمال الممثل وقوامه ، وشفاهه الحمراء وأسنانه اللامعة البراقة ، ورقبته المسحوبة والأيدي الجميلة والقوام الفارع والوسط القوي واشعاع النبالة ومظاهر الفخر .. ولم يفكر — بكل أسف مطلقاً — فيما يسمى بالموهبة الفنية الخاصة .

وتعاليم تايروف تؤكد أن الممثل الذي لا يستطيع أن يفصل بين ذاته ودوره ... أى بين شخصيته في الحياة وشخصية الدور الذي يضطلع به ... فإنه يسبب لنفسه مشاكل كثيرة من ناحية فن الممثل .. وهذه المشاكل تنسب في عدم ظهوره بالشكل المناسب في دراسته وفي تطويره للشخصية التي يمثلها .. فالممثل في حياته عادة ما يختلف عنه في استعدادة للبروفات ، وفي تحضيره للعمل الفني ، وهو في نهاية البروفة مثلاً يخضع لأوضاع وأشكال فيزيقية متصلة بعضلات جسمه وتعبها أو

يراحتها أو استرخائها مما لا يتوفر له إعدادها مثلاً وهو في بيته أو الإحساس بها . . . ثم إن عملية البحث والتحقيق للدور ، وتأثيرات الاضائة المسرحية وغير ذلك من مقومات المسرح إنما تؤثر تأثيراً نفسياً خاصاً على الممثل نفسه وبالتالي تؤثر على الشخصية التي يمثلها . . . ولا يمكن للممثل أن يصل إلا إذا كانت حياته مليئة بالقراءات والبحث والاطلاعات والتحليلات متعاملاً في كل ما يعرض عليه وما يلتهمه من ثقافات فنية مختلفة بالشعور والذاكرة ، والعودة بأفكاره إلى القديم ، وعملية الاسترجاع لكل هذه الأشياء . كما أنه لا يمكن طبعاً أن يطلق على شخص ما لقب ممثل لأنه يمثل ولأنه صعد إلى خشبة المسرح ، ولكن كل الالتزامات السابقة التي ذكرتها هي التي تسمو بفن الممثل إلى الجدية وهي التي تهيئ الممثل الحق إلى جانب الاستعداد والموهبة والاجتهاد والمثابرة . وكل ذلك يؤدي لا محالة إلى نتيجة حقيقية قاطعة تبعد كل البعد عن الهواية شكلاً ومضموناً ، وتصل بالفنان إلى الجوهر الفني الذي يؤيد ما تعارف عليه علماء المسرح باسم (فن الممثل) من خلال العمل . والعمل . . . ثم العمل . . إلى جانب المدرسة وأهنيها الجانب العلمي في فن الأداء التمثيلي . . حيث يؤهل ذلك الحصول على الممثل الذي يطلق عليه اليوم في أوروبا وفي المسارح الجدية ( ممثل الباليه ) . ولقد استعمل هذا اللقب خصيصاً لأنه من المعروف أن فن الباليه يحتاج إلى جهد كبير . طويل وشاق حتى يمكن تربية البالييرينا أو المراقصة الأولى . . ورغم التربية ورغم الممارسة فإن كل من يتعلم الباليه لا يصل إلى مرتبة البالييرينا . .



ولكنه يأخذ مكانه في الصفوف الثانية والثالثة من خلفها... ومن هنا جاء التشابه في مشقة العمل بين فن الباليه وفن الممثل... فضلا عن أن ما يقدمه فن الباليه من دروس وحركة وتكنيك خاص إنما هي أيضا من القواعد التي يحتاج إليها فن الممثل في تربيته للممثل، شأنه في ذلك شأن راقص الباليه. وكما تقف في الباليه جوقة الراقصين حول الراقص الأول والراقصة الأولى، يجب أن تقف في المسرح جوقة الممثلين والممثلات إلى جانب البطل الدرامي أو البطلة الدرامية... حيث تتولد عند كل تكوين فني لدى ممثل واحد آلاف الأفكار والحركات الداخلية والخارجية والإيماءات التي تتركز في عاملين... التكوين الداخلي والتكوين الخارجي... والممثل بين هذا وذاك ومن خلال الحامة والوسيلة عاياه أن يحكم شكل التكوين الخارجي، كما عليه أن يفصل بين مزاجه وبين الدور مستعيناً بالفهم والتحليل ومفهوم الدور، ومنظماً للانفعالات ليحكم أيضاً شكل التكوين الداخلي.

ومزاج الممثل يتحكم في تصرفاته بالنسبة لدوره تصرفاً كبيراً... فعملية الإعداد للدور والفهم والتقطيع للجمل ثم استخلاص الهدف من النص بصفة عامة ومن الدور الذي يمثله بصفة خاصة، وعملية ترتيب الانفعالات ودرجة هذه الانفعالات ثم إخراجها على المسرح مستعيناً بالحوار... كل هذه المراحل تقتضي من الممثل وعياً كاملاً وبديهة دائمة الحضور واعية مستيقظة حتى يمكن ضبط كل هذه العمليات جميعها..

فتظهر وكأنها مرتبطة بميزان حساس لا يخطئ. التقدير . . . وعندما ترفع الستار تكون كل هذه المراحل قد أخذت أماكنها المختلفة في الاختزان والظهور ومدرجة نتيجة لذلك إدراجاً محكماً يسمح لها بالظهور في الوقت المناسب من خلال الممثل الجاد ليلة بعد ليلة حيث يفنى الممثل دماً ولحمياً .

### التكنيك الداخلي للممثل :

من المعروف أن مسرح النانورال أو المسرح الطبيعي قد أعطى أهمية بالغة للتكنيك الداخلي عند الممثل حيث تتم عملية إعداد الشخصية والدخول في إهابها ، ثم يتبع ذلك عملية المعاشة من خلال روح الممثل . . . وعلى هذا تحدد تعاليم تايروف أن المعاشة لدى الممثل تتولد من خبرته بالحياة الشخصية ومن ذكرياته التي مرت به ، أو من الحوادث والحواديت التي حدثت لبعض شخصيات يعرفها الممثل نفسه . وفي كل هذه المحاولات يجب أن تتسم المعاشة بصدق الاحساس بالحياة حتى تؤتي ثمارها في عملية التكوين الفني . فمن خلال صدق الاحساس بالحياة وحده يمكن إبراز حقيقة الحياة على خشبة المسرح في إطار فني لصورة مسرحية ما . . . وعلى الممثل أن يحس بالمعاشة ويعيشها فعلاً حتى يقنع بها المتفرج أثناء التمثيل . . . . . وليس من المسموح به للممثل أن يقوم بتمثيل هذه المعاشة ، حتى لا تكون صناعية وحتى لا تتسم بالتكلف .

ولأضرب مثلا بحلقة مصارعة الثيران ، ولتقف برهة عند اللحظة الهائلة التي يهزم فيها الثور ، فان جمهور المتفرجين فردا فردا يعيش هذه اللحظة الهائلة مع المنظر الذي يشاهده . . . ولأدلل بذلك أيضا على الممثل الفرنسى الشهير بانيوت كونستانت كوكالى ( ١٨٤١ — ١٩٠٩ ) الذى جاء فى كتابه عن فن المسرح ما يفيد بأنه أحيانا يذبح على الممثل أن يبكى ليحرك شجون المتفرج ، وأحيانا يذبح عليه أن يشرب الخمر ليعبر حالة سكر فى مشهد معين . . . وما على الممثل فى هذه اللحظة إلا أن يستعين بالتذكر مع أحد زملائه أو حتى مع الملحن ليضمن المعاشة السليمة مع كل أفراد الجمهور ، ثم يروى كوكالى ما حدث له مدلا بذلك على نظرية المعاشة فيذكر حادثة سفره إلى إحدى المدن للتمثيل فيها ، وكيف قضى الليل بطوله فى القطار ، وفى الصباح تابع بروفة المسرحية ثم قام بعد الظهر بزيارة أطراف المدينة التى سيجرى فيها التمثيل ليلا للتعرف على معالمها . . . وفى المساء وقف على المسرح يؤدي دوره ، دور هانديال فى مسرحية المخاطر ، حتى وصل إلى نهاية الفصل الثانى حيث كان يتعين عليه أن ينام فى المسرحية . . . وقد أدى دوره فى المسرحية حتى هذا المشهد كأحسن ما يكون حتى جاء مشهد النوم فوجد نفسه ينام حقيقة من أثر التعب والاجهاد الذى لاقاه فى الليلة الأخيرة ويوم التمثيل ، وعلى مسرح صينى وأمام حشد هائل من جمهور المتفرجين نام كوكالى حتى ارتفع صوت شخيرته على المسرح . وهنا يجدر بي أن أبين أنه لا شك

بأن كوكالى وهو فى مرحلة تعب هذه قد عاش النوم بإخلاص وحقيقة على المسرح رغم أن اللحظة التى عاش فيها النوم على خشبة المسرح هى نفس اللحظة التى لم يعد فيها ممثلاً للدور الذى يقوم به والذى لا يقتضى منه النوم . . . وهذا هو أخطر أنواع المعاشة على المسرح حيث يبتعد الممثل عن الفن .

من هذا يتضح لنا أن التكنيك الداخلى عند الممثل يتولد من فكر الممثل نفسه ومن انفعالاته ومن معاشته للدور ومن شكل تركيبه لبناء الدور ، حيث هناك المجال الأكبر لعملية الصنعة أو الصياغة الفنية التى يقوم بها الممثل إذ يبحث فى وجهة النظر بالنسبة للشخصية التى يقوم بتمثيلها ، ويقوم هذا البحث على أساس التمهيد إذ ليست هناك قواعد فى النص المسرحى يمكن بها الاستدلال على قواعد الدور أو شكله أو نوعه ، أو حتى معلومات واضحة يستطيع الممثل أن يتبعها . . . حتى وجهة النظر هذه فإنها تختلف فى مثل عن آخر نتيجة الفوارق الطبيعية بين البشر . . هذا هو السر الأكبر دائماً للشخصية المسرحية وهو يعادل فى إبهامه وعموضه نظرية الحياة والموت . . فإذا ما وفق الممثل فى استكشاف نواحي الشخصية المسرحية واستطاع أن يترجمها إلى مراحل وإلى طبقات وخطوط وتشكيلات وألوان وانطباعات ، استطاع أن يصل إلى الأغوار الداخلية ، واستطاع فى النهاية أن يبدأ العاطفة بالإحساس من الداخل .

ويقف إلى جانب الممثل في هذا المضمار المخرج ، حيث ينظم الاحاسيس والافكار التي تترامى للممثل مع ضرورة الانتباه الشديد من المخرج لاحترام الانفعالات التي يحرزها الممثل ، والتي توافق شخصيته وذاتيته ، وهي ما تختلف بالطبع عن شخصية أخرى مثل شخصية المخرج مثلا أو شخصية ممثل آخر في معالجته لنفس الدور من ناحية نقطة البداية مثلا . . فبينما يحس مثلا أنه يتصور بدء دوره بالانتويم مثلا يمكن لغيره أن يتصور بدء نفس الدور بانفعال حاد . . . وكل من وجهة نظره سليم البداية . .

لذلك نرى الممثل حين يلتصق أول ما يلتصق بالشعور الجديد والعاطفة الملائمة للدور الجديد ، يبدأ في البحث عن الباقي حيث تسمى هذه المرحلة بمرحلة ( العمل ) عند الممثل . . . ومرحلة العمل هذه تقتضى منه خطة محكمة التنفيذ ، إذ أن الشخصية المسرحية تنجح لدى المتفرج إذا كانت قائمة على التماسك المنظم والتتابع المنطقي . وعلى هذا يظهر الممثل وهو يستميل فن المسرح الحقيقي إلى جانبه بكل جهده ، تماما كما كان يفعل الممثلون بإخلاصهم وتفانيهم في الكوميديا دي لارقي . ومن خلال هذا الضغط النفسى الذى يقيمه الممثل لنفسه من نفسه ، ومن خلال المثابرة يستخلص الممثل ما أسموه بالأشكال الفنية كفترات الصمت والبوزات وأما كن القوى الدافعة للدور ليسير في مرحلة التطوير حتى تأتى عملية التأثير المطلوبة .

## التكنيك الخارجى للممثل :

بما لا شك فيه أن التكنيك الداخلى للممثل غير كاف لإظهار الشخصية المسرحية على الوجه الاكمل ، فما يقدمه الممثل خلال شعوره بالدور إنما فى جمعته وبما اكتسبه من مواقف وخبرات فى الحياة غير كاف للوصول بالدور إلى مرحلة الكمال والاقناع التى تقيم منه شخصية ثانية متغيرة تماماً فى مسرحية ما على خشبة المسرح .

وكما سبق وأوضحت أن عماد الممثل ومادته يقو،ان على جسده . وتنفسه وصورته وطبيعته تكوين جسمه وأطرافه ، فأتى أضيف إلى ذلك أن الممثل بواسطة تكنيكه الخارجى فقط يستطيع أن يستعمل هذه المادة . . . وهو أهم ما يميز مدرسة تايروف المسرحية .

فالحكمة الصلدة غير المشككة تعطل من إظهار الانفعالات عند الممثل كما تحجب ابتكاراته فى الدور وتعرقل ظهورها أمام المتفرجين . وحتى لو وصلت هذه الانفعالات والابتكارات المتفرج بدون الصياغة المحكمة للتكنيك الخارجى فانها تصل عادة مشوهة .

ويعلق ديسارت إخصائى فن الالتقاء فى فرنسا ( ١٨١١ - ١٨٧١ ) على أهمية التكنيك الخارجى عند الممثل فيقول : إن أهميته بالغة حتى لا تأنى الصورة المطلوبة بتأثير عكسى أو إلى نتيجة هزلية فى موقف جدى . . . فالممثل الشاب أحياناً ما يعترف على المسرح بحبه للحبيته . . . وهو فى



اعترافه هذا يظهر للجمهور ممتكناً عاطفة وانفعالا وصدقاً ، ولكنه حينما لا يكون مسيطراً على تكنيكه الخارجى وبالتالى على جسمه . أو أطرافه فإنه يمثل للجمهور الرومانسية المضطربة المقعنة بالانفعال . أثناء اهتزاز قدمه أو رقبتة . . . ومن هنا تكون النتيجة المؤسفة ضحك النظارة فى أمثال هذه المشاهد الهامة . . . ذلك لأن الانفعال الصادق للممثل ليس وحده هو الذى يؤثر على الجمهور المشاهد ، ولكن مظهر التكنيك الخارجى له أيضاً يشارك فى إبراز هذا الانفعال كما يشارك فى عملية التأثير . . . وإلى غير ذلك من المواقف الكثيرة التى ينفطر فيها قلب الممثل وتدمع عيناه بينما الجمهور يضحك ملء فيه . .

لذلك اهتم تايروف اهتماماً خاصاً بتكنيك الممثل الخارجى مؤيداً بأن على الممثل أن يقود بحكمة الخامة التى يقوم عليها دوره ، وعليه أيضاً أن يتفانى فى حب هذه الخامة ويعمل جاهداً على تطويرها وتشكيلها بألوان مختلفة مناسبة من الاداء التمثيلى الجاد . وعليه أيضاً أن يفعل خارجياً بما يوافق الانفعال الداخلى وبما يناسبه ، وبما لا يزيد عنه . أو ينقص حتى تأتى حركة الجسد ملائمة تماماً للحركة الداخلية الصادرة بالانفعال أو العاطفة . . . ولا يتأتى هذا الشكل الخارجى الدقيق إلا بالتمرين الدائم غير المنقطع من الممثل . . . وأكبر دليل أقدمه لزملائنا الممثلين فى هذا المجال الفنان الموسيقى الروسى الكبير أنطون روبنشتاين ( ١٨٢٩ — ١٨٩٤ ) الذى كان من عادته عند سفره للاشتراك فى

حفل موسيقى خارج مدينته أن يصطحب معه آلاته الموسيقية ليتدرب عليها طوال الطريق حتى لا يفقد يوماً واحداً من التمرين المتواصل . . . . وأزيد أنه واضح جداً من ممثلي عصرنا هذا أنهم في حاجة ماسة إلى التدريبات الرياضية الشاقة وتدريبات التنفس وغير ذلك من المجهودات التي تساعد على مساعدة الممثل ومظهره كالسلاح (الشيش) وألعاب الكروبات .

ويرى تايروف أن أقرب طريق لضمان نجاح الشكل في التكنيك الخارجي للممثل أن تفتح مدرسة للأطفال من سن السابعة يعدون فيها إعداداً رياضياً خاصاً لتكوين الشكل الذي يساعد الممثل في المستقبل ، على أن يقوم المتقدمون مستقبلاً بأدوار البطولة ومن يتلونهم في النجاح بالأدوار المساعدة . . . . وبأمثال هذه المدرسة فقط يمكن القضاء على الأشكال الرديئة المظهر التي تبدو على خشبة المسرح كاللطة في الصورة أو الوصمة البشعة . . . . هذه الأشكال الرديئة هي أدوار الكبارس والمجموعات التي تحتاج إليها غالبية المسرحيات في العصر الحديث . . . . والتي لو وفق المخرج في اختيار أشكالهم ل زاد ذلك من القيمة الجمالية للعرض المسرحي .

ولقد عانى تايروف كثيراً في المسرح الصيفي الذي عمل به حينما بدأ يولي تعاليمه على الممثلين بضرورة العناية بالرياضة ، وطريقة تحركات الوجه بطريقة محرفة ، وكذلك الأيدي والقدمين حتى قال عن أحد عروضه

أحد النقاد أن « كونا ن البر » إحدى الممثلات (وهي زوجة تا يروف) قد رقصت دورها في مسرحية « السجادة الخضراء » ولم تمثله . . . وظل تا يروف هكذا حتى اقتنع الجميع بعد فترة بضرورة العناية بالتكنيك الخارجى للممثل . . . ليس للشباب من الممثلين فقط ولكن لكبار السن منهم أيضاً .

ويؤكد تا يروف من خلال ما ذكره كوكالى عن مقومات التكنيك الخارجى للممثل من أنه لا يرتاح إلى الممثل الذى يتحدث بأى شىء كما لا يرتاح إلى الممثلين الذين يؤدون أدوارهم ملقين الحوار وكأنهم حول مائدة طعام شهية حيث لا تظهر من أحاديثهم الحروف أوريثينها . . كما أنه لا يجد مبرراً لإعادة بعض الكلمات بما لم يرد فى النص وهو ما دأب عليه بعض الممثلين دون سبب . . . وهو يبغض أشد البغض طريقة الضغط الشديد على بعض الكلمات وكثرته الذى يؤدى فى النهاية إلى الضغط على كل معالم الدور إن لم يلاحظ الممثل نفسه ويحاسبها . . . كما أن التأتأة فى الدور وادعاء التلقائية دون ما سبب من الأداء تا يروف ومدرسته بالنسبة للتكنيك الخارجى عند الممثل . . . وهو أيضاً يكره الممثل الذى يتحدث بصوت واحد مل لعشر دقائق مثلاً ، ثم يحس ذلك فجأة فيرفع صوته فجأة أيضاً ويسرع من الرتم دون ما حاجة خاصة فى نهايات الفصول ليستحوذ على تصفيق الجمهور .

كما أن الجدد على المسرح يعطى للشخصية المسرحية القالب الخاص

بها . هذا القالب الذى تظهر به الشخصية للمتفرج إلى جانب الصوت بدرجة المعقولة ، ثم طريقة إخراج الحروف والكلمات التى تعطى رنين الصوت . . . أضف إلى ذلك درجة قوة الصوت حيث تدخل فى اشتباكات خاصة مع فن الصرف والاشتقاق وما إلى ذلك مما يجب مراعاته المراعاة التامة عند تكوين الدور .

يقول تايروف : وإذا تحدثت عن الباليه وعلاقة فنه بفن خشبة المسرح فإننى أرى أن معلم الباليه يكاد يعاني مما يعانيه المخرج المسرحى . . . فهناك وجه علاقة بين الفهم والتحليل والتمحيص عند المخرج وبين الربط والتركيز ورسم الحركة عند معلم الباليه . . . فتفصيلات عمل المخرج ترى عند معلم الباليه فى الحركة الدقيقة التى تصدر من رأس الراقص وتوازن الذراعين وتحريكهما إلى أعلى وإلى أسفل ، وغير ذلك من قواعد الحركة وجمالها . غير أن الفرق بين المسرح والباليه يعتبر واضحاً فى أن مسارح الباليه حتى الآن لم تتلاق أية شكوى واحدة من معلم الباليه يرميه بها الراقصون ، بينما نرى شكوى الممثلين واضحة من المخرج الجاد فى المسرح . . . ويرجع ذلك إلى أن الدراسة فى مدارس الباليه واختلاف وجهات النظر على مفهوم حركة ما أو إشارة ما أو تعبير ما يسكاد يكون فى حدود ضيقة يقابلها فى المسرح مرحلة الفهم والتحليل والتفصيلات والجزئيات المتفرعة من الدور مما يخلق التعارض حتماً بين المخرج والممثل . . . وبما يجبر المخرج وهو المسئول الأول عن العمل على فرض مفهومه لتثبيت وجهة نظره .

وعلى هذا فإن الحقيقة الفنية في المسرح تؤكد لصالح العمل الفني أن يخضع الممثل لمخرجه بنفس الأسلوب الذي يتبعه زميله راقص الباليه مع معلمه . فإن تمسك المخرج بأفكاره وبموضوعية التكتيك الخارجى عند الممثل وحرصه ، ما هو إلا رغبة في معاضدة وتأيد وجهة نظر الممثل نفسه ولكن من زاوية أكبر ، ومن مثذنة أعلى ومن طاقة أوسع حيث يحس المخرج بكل ذلك من خلال تعرفه على النص وعلى الشخصيات وعلاقتها بعضها ببعض ، ثم يضع بعد ذلك كل العمل بين يدي الممثل الذى ينقله بدوره إلى المتفرجين .

وأخيراً فإن الكلام والحوار في المسرح يقف تماماً كالحركة المسرحية في أهميته . . . ولذلك فالحوار من خلال إيقاعه وديناميكيته يجب أن يتبع ويوافق الحدث المسرحي في النص . . . ومن أجل هذا فإن الخطوة المرسومة للحوار وسرعته وبطئه والتهديئة من إيقاعه على مختلف مراحل النص يجب أن تتعرض لدراسة تهيء لها الظهور للمتفرج بالشكل الطبيعي الانسيابي الذى يشبه التلقائية . . . إذ أن الصوت أو آلة الكلام عند الممثل من الأشياء الهامة التى تكمل الصورة التى يراها الجمهور على خشبة المسرح . . . وكما يؤكد كوكالى حين يقول : إن لكل دور صوتاً خاصاً ، وهو يعنى أن الممثل يمثل عادة بصوته الطبيعي ولكن الصعوبة فى أن يعتمد الممثل على تكيف هذا الصوت الطبيعي بحيث يجعله ملائماً لسلوك الشخصية التى يمثلها . . . فعملية البحث هنا هى التى

توصل إلى تخيل درجة الصوت وورته وغلظته ثم أخيراً العثور أو الإحساس بالصوت المطلوب ... وفي هذا تلمب الأذن عند الممثل دوراً هاماً في الكشف عن معدن الصوت وطبيعة ملامته للدور .

### المخرج :

يقول تايروف : فن المسرح هو فن الحدث ... فالمسرح الحى هو الذى يحتوى على أحداث تجرى على خشبته . . . وصانع الأحداث ومنطقها ومبرزها ومبدعها هو المخرج . . . . فهو الذى بشخصيته يحمل على أكتافه المستقبلية فى فن المسرح .

فما هو إذن عمل المخرج محرك اللعبة أولاً وأخيراً ؟

وماذا يطلب فى عمله من احتياجات ؟

وهل المسرح فى حاجة إلى المخرج حقاً ؟

المعروف أن فن المسرح فن جماعى ، يشترك فى العمل على إبرازه الكاتب والأديب والممثل وواضع الموسيقى ومهندس الديكور ومصمم ومنفذه والفنان التشكيلى وعامل الإضاءة . . . ومن خلال هذه الأعمال مجتمعة يتكون فن المسرح يحمل فى طياته تعاليم وثقافة كل من اشترك فى تكوينه واتجاهاتهم . وعلى ذلك فإن النتيجة التى يخرج بها المتفرج من المسرح نتيجة حتمية لمجموعة أحداث مسورة فى إطار فن تشكيلي هندسى يسمى المسرحية أو العرض المسرحى .



فلكي تتأسق كل هذه الاعمال من رسم تصميم للديكور إلى تنفيذه  
بألوان المطلوبة أو المتخيلة في ذهن المصمم ، إلى الارتباط بحرفية  
الكلمة التي وضعها المؤلف أو فهم الترجمة وأسلوبها التي قام بها المترجم ،  
إلى إبراز كل ذلك بواسطة فن الموسيقى التي تساعد درامية الأحداث  
والمواقف الهامة في المسرحية ... إلى تدخل الإضاءة ... كل هذه التشكيلة  
العجيبة في حاجة إلى وحدة وإلى قائد لهذه الوحدة يقوم باختيار وتذوق  
الصورة والألوان المناسبة لها ، والاطار الذي ستوضع فيه ، ثم إلى  
المعلق الذي سيقوم بالتعليق على الصورة ( وهو المؤلف ) ثم إلى مقدمها  
( وهو الممثل ) .

هذا القائد لهذه الوحدة إنما هو بخبرته وثقافته وبتصاله بكل الفنون  
التشكيلية والتعبيرية والجميلة مجرداً ذاته ومنقاداً وراء عملية التأثير الفني  
والحقيقة الفنية الأصلية الجادة إنما يسير في طريق الهدف ... طريق  
الفن ... طريق النجاح ... هذا الفنان هو ... المخرج المسرحي .. الذي  
يمسك بناصية الأمور في جميع الأدوار عند فن الممثل ، وفي جميع المراحل  
المساعدة عند فن تصميم الديكور والأزياء ووضع الموسيقى ولألعابها ،  
ومنفذ الإضاءة وعملية الريجيسير لإدخال الممثلين في الوقت المحدد والمحافظة  
على الهدوء على خشبة المسرح حفظاً لكيان الممثل الذي يفنى نفسه  
بإدخاله على خشبة المسرح .

هكذا كان دائما عمل المخرج في المسرح الجاد .. وهكذا لا يزال ..  
وهكذا سيكون .. فبفضله وبوجوده وبكيانه تظهر جدية العمل وهدفه  
في الارتقاء بفن التمثيل ، والتطور به وبالتالي بالأحداث في النص ،  
وبتحريك الممثلين وتوجيه الجميع في الجوقة الفنية العامة .

يردد تايروف دائما : المخرج هو موجه المسرح ، فهو الذى يقود  
سفينة العرض المسرحى ويتفادى الأخطاء ويعترض المشاق ويخاطر مع  
الرياح وأخيراً يصل بالسفينة إلى بر الأمان .. بر النجاح .

والصراع الدائم المستمر الأبدى بين المخرج والممثل يؤكد أن تمسك  
المخرج ببعض وجهات النظر إنما هو يؤيد الممثل تأييداً كاملاً أولاً  
وأخيراً .. غير أن الممثل لا يرى من وجهة نظره هذا للتأييد بمثابة تأييد  
ولكنه يراه قيوداً مغلقة تحد من تصرفاته ومن حديثه على المسرح ..  
لهذا لم يكن من المستغرب أن يرتفع صوت الممثل فى كل مكان بأن  
المخرج يضغط على الممثل لينفذ وجهة نظره .. .. والحقيقة أنه لا يمكن  
فى عمل جماعى كفن المسرح ترك كل مشترك يعمل فى دائرة خاصة بعيدة  
عن أعين الجماعة وعن رقابة قائدها المخرج المسرحى .. والممثل بإحساسه  
بأنه مرتبط بالمخرج ومقيد ببعض الشيء من حرية الشخصية إنما هو فى  
الحقيقة بتوصله إلى هذا الإحساس يعتبر داخل البوتقة الفنية ، بل وفى  
إطار الدائرة الجماعية التى تربطه بالعمل الفنى وتحدد خروجه من الدائرة  
الفردية والحرية المطلقة فى التعبير وأمثال ذلك مما يحس به الممثل نحو

المخرج باعتباره موجه العرض المسرحى . فان تايروف يرى أن من حقه توجيه العرض كما يشاء ، إذ هو الوحيد الذى يتحمل النتيجة فى النهاية ولا يشاركه الممثل فى شيء . والمسرح الجاد هو الذى يقوم على الموضوعية وعلى إبراز وجهات نظر المخرج — مهما كانت درجة قوتها أو ضعفها — من خلال الممثل دون تغييرات أو اقتراحات من الممثل الناقل لوجهة النظر إلى الجمهور .

والمسرح الطبيعى يؤكد فى عمل المخرج الإخلاص وإبراز الحقيقة . حيث يحاول المخرج أن يقدم المتفرج من فرق خشبة المسرح الحقيقة .. عارية جدا .. فى أحداث تؤثر .. بعيدة عن خدع المسرح وحيله .

ورقابة المخرج بالنسبة للممثل يجب أن تكون شديدة وصارمة .. إذ أنه لضمان توليد التأثير على المتفرج الذى يجلس فى صالة الجمهور بواسطة الممثل ، لابد من خلق عملية تنظيم شامل .. فالممثل حينما يصعد على خشبة المسرح خاصة فى الليالى الأولى للعرض يحاول أن يؤثر ، ويحاول أن يقنع وذلك من جراء شهور داخلية قد لا يحسه هو . وهو فى محاولاته هذه قد ينحو إلى الارتفاع بالصوت دون مبرر ، أو يميل إلى الإكثار من الحركة والإشارة دون مبرر ، أو يجد المتعة فى ابتداء حركة جديدة نجىء عفواً أثناء التمثيل فيتبعها فى كل ليلة ... لذلك وجب على المخرج أن يبقى دائماً وأبداً بجانب العرض المسرحى ، ليحافظ على سلامة الأداء ودرجة الانفعال ، وشكل الحركة التى رسمها للممثل حتى لا ينطلق الممثل

إلى الحرية المطلقة فيقضى بذلك على الخط الفنى الذى رسمه المخرج نتيجة  
دراسات وتفكير وفن ومنطقية وجدية .

والمخرج الناجح أخيراً هو الذى يبحث أول ما يبحث فى النص عن  
الشكل الذى يمكن بواسطته إبراز النص ، مراعيًا فى ذلك الخانات  
البشرية ( الممثلون ) ثم يتعرف بعد ذلك على نوع الممثلين وطبائهم  
( نوع الأدوار ) ثم يحاول من جانبه أن يبحث القوة والإيمان فيهم  
المتعلقة به كقائد للعمل ( الطمانينة والشعور بالارتياح ) من خلال ثقافته  
وجديته وتقصيه للنص والتحليل الذى يقوم به لشخصيات المسرحية .  
عندما يتم للمخرج ذلك .. عليه أن يبدأ العمل فوراً ، ولا بد له بعد  
انتهاء الوقت الكافى للبروفات من إحراز النجاح الفنى وضمانه .

### الموسيقى فى المسرح :

قال تايروف : من بين الفنون المختلفة يقف فن الموسيقى أقرب  
ما يكون إلى فن المسرح ، .

بعد أن أوضحت مهمة المخرج فى مدرسة تايروف المسرحية أجد  
لزماً على أن أوضح رغم واجباته السابقة أن هناك مرحلة يقف عندها  
المخرج المحرك الأول للعمل المسرحى مكتوف الأيدى ... هذه المرحلة  
هى إحساسه أحياناً بنقص المسرحية واحتياجاتها إلى الموسيقى وتأثيراتها .  
فالنص أحياناً يحتم على المخرج الاستعانة بالموسيقى لتجسيد أجزاء منه

إن لم تكن الموسيقى تعمل في بعض الأحيان على الارتفاع بالنص إلى مرتبة النجاح .

وهو نفس الإحساس الذي راود المخرج تايروف عند إخراجه لمسرحية أوسكار وايلد الشعرية الشهيرة « سالومي » ... فمن الأحداث ما يبرر أحياناً ضرورة الاستعانة بالموسيقى ، أو ببعض الآلات الموسيقية التي تحدث تأثيراً مطلوباً . كثيراً ما يفكر فيه المخرج فور قراءته للنص أو حسب ما تحتمه منطقية الأحداث . كما أن بعض الأحداث تحتم أيضاً الاستعانة بكورس مع الموسيقى لإبراز مفاهيم معينة يرى المخرج إبرازها من خلال النص المسرحي .

وفي هذا المجال يذكر تايروف المؤلف الروسي الكبير فورتى جانزبه الذي عاونه كثيراً في تأليف الموسيقى لمسرحيات كثيرة قام بإخراجها ، حيث أدت الموسيقى دوراً خطيراً بالنسبة للعمل الفني أذكر من بينها مسرحيات « زواج فيجارو » ، « ملك الضحك » ، « الأميرة برامبيلا » . وكانت الموسيقى في هذه النصوص في أماكنها بالتام ، ودون أن تمس عمل الممثل أو تطفئ عليه ، بل كانت في المقياس الموضوع لها تماماً . ألا وهو مساعدة فن الممثل وفن المخرج متضافرة مع الإيقاع الذي أوجده المخرج والإيقاع الذي كان عليه يمثلو المسرحية .

## جو خشبة المسرح ..

يحتاج المخرج في عمله إلى توليد ما يسمى بجو خشبة المسرح .. هذه

الجو الذى يحيط بأنفاس المسرحية فى العمل الفنى ... وأهم ما يؤثر هذا الجو أول ما يؤثر ... فن الممثل ، فالمنخرج بخلقه هذا الهواء المشبع بالعناصر الفنية يساعد الممثل على المضى فى رسالته الفنية من أجل الحقيقة والفن .. فى العصر القديم ( الإغريق ) أعطى المدرج هذا الجو ، وفى القرون الوسطى حققت سلام الكاتدرائية هذا الجو للمسرحية وقتذاك ، وفى العصر الحديث تتولد عملية الجو وخلقها من خشبة المسرح نفسها .. وهذا يعنى أن كل عصر قد حل مشكلة خلق جو خشبة المسرح بما يوافق طبيعته ويلأئمها .

وإذا رجعنا إلى تاريخ تطور خشبة المسرح على مر العصور نراه ينحصر فى الماكيت الأول والماكيت الجديد ... ونرى كذلك أن التطور جاء بواسطة مسودة الرسم أو الاسكتش الخاص بخشبة المسرح . وكان كل همه أن يفسح للفنان الراسم مصمم الديكور فرصة معارضة المنخرج على إيجاد هذا الجو .. والمسرح الطبيعى قد عنى بما أسماه ( ماكيت خشبة المسرح ) ، فمن خلاله استطاع أن يعثر على الجو المسرحى على الخشبة حيث كان يتحرك داخل الماكيت الممثلون وكان بمثابة المساعدة الرئيسية على الطبيعة ، ثم جاءت بعد ذلك فترة ثار فيها الطبيعيون على الماكيت وعلى فكرته على اعتبار أنه يمثل الرمزية لخشبة المسرح وليس الخشبة نفسها ، ورغم أهمية ذلك ، ورغم تبعية الممثل له فى توليد الجو إلا أنهم قد ثاروا ضد فكرته أخيرا .



قال هوفمان في أوائل القرن التاسع عشر : إن الديكور لا يشد عين المتفرج طالما هناك جو صورة حديثة تشغله في العرض المسرحي .

وعلى هذا فإن جو خشبة المسرح يجب أن يعمل باجتهاد على الاحتفاظ بعين المتفرج وذهنه حتى لا ينصرف إلى شيء آخر يكون من شأنه أن يبعده أو يساعد على إبعاده عن أحداث المسرحية وجوها . فالأحداث هي نظرية المسرح العتيقة التي لا يمكن التخلي عنها في فن المسرح . . . الأحداث وليس المكان أو خشبة المسرح . . . فلا المكان الذي تجري فيه الأحداث مقنع بولد التأثير في المتفرج ، ولا خشبة المسرح نفسها بما تحويه من خدع وإضاءة وتأثيرات موسيقية تستطيع أن تولد هذا التأثير في نفس المشاهد . فالمسرح ليس أطلسا جغرافيا .. إنما المهم في النهاية للوصول إلى الجو الذي ينشده المؤلف والمخرج والممثل وصاحب المسرح هو أن تتجمع ألوان التكوين لتقول شيئا واحدا ، ولتكون جواً واحداً لا يتعارض مع بعضه البعض حسب ما تقتضيه مصلحة النص المسرحي مما يعطى القوة للمثل على التعبير ونقل الفهم والهدف لآذان المتفرجين .

### الملابس المسرحية :

يقول تايروف : إن أماننا طريقا طويلا للنهوض بمستوى الملابس المسرحية . . يرجع الفضل في التقدم الذي أحرزه المسرح السوفيتي في

هذا المجال ... مجال الملابس المسرحية والأزياء إلى الأستاذ (با كليست  
ليون) مصمم الأزياء (١٨٦٦ — ١٩٢٤) الذي رحل إلى فرنسا  
عام ١٩٠٩ واستوطن باريس حتى وفاته ، (سوجايكين سرجاي)  
(١٨٧٨ — ١٩٣٦) ، (سابونوف نيكولاى) (١٨٨٠ — ١٩١٢)  
وقد عمل دائماً مع الفنانين المشهورين (كومييسار جافسكى ومايرهولد) ،  
(أنيسفلد بوريس) الذي هاجر إلى أمريكا عام ١٩١٢ ولا زال  
مستوطناً بها .

والملابس فى مدرسة تاىروف أداة هامة للممثل تعمل على إبراز  
صفاته وماهيته ، كما تبرز بقوة حركته المسرحية وتدعمها بالأداء .  
والملابس المسرحية المصممة تصميماً ناجحاً تساعد على لمعان شكل الممثل  
كما أنها تبرز — من خلال التفصيل واللون — الليونة أو الجمود أو الثقل  
الذى يمكن أن تكون عليه الشخصية المسرحية .

والملابس المسرحية ترتبط عادة عند تكوين الشخصية بالعصر  
وطريقة التفصيل والمجتمع ودرجة الشخصية .

يقول تاىروف : إذا أراد مصمم الملابس المسرحية أن يقدم عملاً  
ناجحاً فعليه أن يدرس الرسم وقواعده وما تعلمه فى الفنون الجميلة ، .

والمفروض فى المدرسة الحديثة أن يلتصق المصمم بأفكار النص  
وأن يفعل به ، وأن يترك القواعد إلى ما هو أهم من ذلك بكثير ، وأن

يرتقى بأفكاره إلى الموضوعية وإلى الارتباط بشخصيات المسرحية التي يعيش معها من خلال قراءته للنص والمعاشية ، كما على مصمم الأزياء المسرح أن يدرس تركيب وبناء أجسام الممثلين والممثلات ، والإطلاع على عيوبها حتى يمكن دراستها عند دراسة الشخصية التي يمثلها الممثل أو الممثلة . . . وأخيراً يجب أن تخضع الملابس في مظهرها لشكل الممثل . لا أن يخضع الممثل لشكل الملابس المسرحية .

ويعارض تايوف في هذا المجال مارده المخرج جوردون كريبج عندما أعلن أن المخرج هو المسئول عن إنهاء عملية تصميم الملابس . ذلك أن المسرح جامع للفنون عامة في فن واحد ، يرغم كل فنان أن يتفرغ لعمله حسب خبرته ونتيجة ثقافته . . وإذا كانت الجدية هي مظهر العمل في المسرح في ظاهره وفي باطنه فان لكل فنان مشترك في حقل المسرح من الأعمال ما يضطلع بها وما يشغله عن التدخل في عمل فنان آخر . . ولا ينكر تايوف طبعاً الاشراف والتوجيه الذي يجب أن يحدده المخرج في ملاحظاته على تصميمات الملابس وتنفيذها . . . ولكن أن يقوم بنفسه بمهمة التصميم فهذه مهمة مصمم الأزياء . . ويضرب بذلك تايوف مثلاً على تدخل المخرج في تصميم الملابس وما جاءت به النتيجة من فشل وخيبة . . فقد تدخل المخرج ( كوميسار جافسكى ) أثناء إخراجه لمسرحية « العاصفة » . . والنتيجة أن جاءت الملابس على شكل مخالف

للحساسية الفنية والجو الذى كان يمكن أن يولده مصمم الأزياء فيما لو وضعها وصممها على الأسس العلمية .

### المتفرج ...

وأخيراً ... المتفرج المسرحى .. هذا الذى من أجله يقام المسرح . ومن أجله يسهر الممثلون فى دراسة أدوارهم ... ومن أجله يغلق المخرج حجراته على نفسه ليحاول فهم النص وتفكيته وإيجاد الشكل المناسب له . وهو الذى من أجله تتظم الحكومات المصالح الحكومية للإشراف على الفن ، وتبذل من أجله المال دون رقابة .. وتنشأ طبقة مستغلة للمسرح كسلعة للحكسب والاتجار .. من أجل هذا المتفرج الذى لا يشده شيء قدر المسرح . من أجله تقام الندوات والمناقشات وتصدر النشرات الفنية ، ويسارع كتاب النقد لمزاملته فى مشاهدة العرض وتقييمه ... من أجل هذا المتفرج أختتم دراستى بالتعريف بمركزه الاستراتيجى فى النهضة المسرحية فى أى زمان ومكان .

والمتفرج الذى هو رواج المسرح العالمى والعربى من خلال الكرسي الذى يجلس عليه ماراً بأنوار الحافة متعبداً خشبة المسرح وجدانياً مع النص يحس أحياناً بالانفصال بينه وبين الممثل الذى يقف على خشبة المسرح . فعدم إحساس المتفرج بالشريان الدموى الذى يربطه أحياناً بما يقدم فوق المسرح يبدو أول ما يبدو فى المسرحيات ذات الأفكار

الجديدة أو أفكار مسرح العبث أو اللامعقول أو الإلحاد ، حيث تقدم له مسرحيات تشكك في مقامات الدين ومستتبعاته ... من هنا ينشأ المعارض المؤقت الذى يتولد بين المتفرج والممثل .

كما أن هناك بعض الأحداث الشاذة الشائعة عن دور التمثيل وعن الممثلين تكون أحياناً سبباً في هذا الانفصال .. وأذكر حادثة منها حدثت عام ١٩٠٩ حينما كان الممثل الأمريكى المشهور ولیم بوتس يقوم بتمثيل دور « ياجو » فى مسرحية ( عطيل ) .. وبالضبط وعلى وجه التحديد فى المشهد الذى يحاول فيه ياجو إغراء عطيل وإقناعه بخيانته زوجته دزد مونة الطاهرة له .. أن سمعت طلقات نارية فى أرجاء المسرح سقط بعدها الممثل ولیم بوتس صريعاً على خشبة المسرح . وفى الحال وعند استقصاء الحادث تبين أن أحد الضباط الأمريكىين من مشاهدى العرض هو القاتل .. فعلها بسبب انفعاله بالتمثيل .. وحينما أبلغوه أن الممثل مات صوب الضابط الأمريكى المسدس إلى نفسه وقتل نفسه .

وصمم الأمريكيون على دفنهما مآ .. الممثل والمتفرج فى قبر واحد ، حيث كتب على شاهدته ( الممثل الفكرى ) ، ( المتفرج الفكرى ) .

ويؤكد تايروف أن النظرية الكاذبة فى المسرح والتي يعتقد أغلب الممثلين فى صحتها ، وهى أن فن المسرح لا يمكن التأثير به ولا يمكن توليده سلباً إلا بالمتفرج — نظرية خاطئة ، إذ كثيراً ما يولد الممثل

أثناء البروفات أشكالاً فنية ومراحل شيقة في الدور يستعصى عليه استحضارها أحياناً أثناء التمثيل والمسرح مليء بالمتفرجين . . فضلاً عن أنني قد لمست هذه الظاهرة بنفسى أثناء إخراجى لمسرح الجيب المصرى حين عملت مع ممثلة شابة وكان من من عاداتها أن تمثل فى أحسن حالاتها حينما لا يكون المسرح فى حالة اكتمال . . والعكس بالعكس . .

وهذا دليل آخر يؤيد رأى تايروف ويدحض ما يعتقد الممثلون . أما عن دور المتفرج نفسه فى المسرح فعليه أن يتصرف فى جلسته كما يتصرف تماماً فى الحياة العادية من خلال ما يترامى له على خشبة المسرح وما يحس به من متابعته للأحداث ومنطقيتها .

وأخيراً فإن مدرسة تايروف تعلن دائماً تعاليها وتتمسك بها وهى تلخص فى الشعارات التالية :

- المسرح هو المسرح .
- قوة المسرح تكمن فى قوة الأحداث التى تمثل على خشبة المسرح .
- الحدث هو الممثل . . إذ هو الناقل له .
- قوة الممثل فى موهبته وثقافته وعلمه وتقديمه للدور .
- الممثل الجاد هو القوة الدافعة فى المسرح الناجح .
- مفتاح المعرفة بقواعد المسرح وأصوله يتوقف على الثقافة الفنية وحدها .
- أهمية الإيقاع فى المسرح الحديث المتطور .
- وأخيراً مرة ثانية . . المسرح هو المسرح .



## مدرسة جان لوى بارو المسرحية

### مدرسة التمثيل

الحقيقة أن مدرسة جان لوى بارو سواء كانت في الأداء التمثيل ( التمثيل ) أو الإخراج المسرحي في حاجة إلى التحليل العميق نظراً لما تنفرد به من أشكال جديدة نظمت بها طرق العمل في حقل المسرح حتى أصبحت لها دراسات خاصة تقوم بعملية الوعى الفنى بين المدارس المسرحية المختلفة .

واسم جان لوى بارو . . اسم علم من أعلام المسرح الفرنسى المعاصر ، وحينما يذكر اسمه تتطلق إلى ذاكرتنا ذكريات عن هوده السميرى ، ووجهه العادى ، وللمان الإشراف على هذا الوجه ، وعينيه اللامعتين .

وجان لوى بارو يمتاز بالجرأة البالغة في معالجته للمسرحيات التى يخرجها ، وبالبحت الجاد العميق الذى يؤدى إلى فتح نوافذ جديدة ، وإلى ابتكار طرق حديثة للإطار الذى يصمم على أن تظهر فيه مسرحياته ، ويرجع ذلك إلى غرامه بالمسرح واعتباره قضية حيوية . كما أن طريقته الحديثة في الإخراج تبين تأثره بالخرج جوردون كريبج ، ولذا نراه ينفرد بمزية إخضاع آراء المسرحية وأفكارها للفكرة التى تتولد في مخيلته فور

تقراءته للنص المسرحي ، لتتمشى مع ما قرره هو من صبغات وتأثيرات  
تنفسية وفنية وسيكولوجية لخدمة النص .

وقد رشحته كل أعماله الكبيرة التي عرفها جمهور المسرح الفرنسي  
ليكون مديراً فنياً لمسرح « باليه رويال » ، حتى عهد إليه الوزير الفرنسي  
« مالرو » بإدارة مسرح الأوديون حيث عمل هناك على إخراج الأعمال  
الجديدة . . . فقدم أعمال كلوديل ويونسكو ، وكان من أثر ذلك قيام  
مناقشات عديدة في فرنسا وأوروبا حول طرق إخراجها . وقد ساعده  
على إثبات وجهات نظره كونه ممثلاً ناجحاً متخصصاً في الباتوميم . وقد  
بعد بارو عن الطبيعية في الفن ، ولم يمكن بحب التعمق فيها ، ولذلك فلم  
يمكنهم بتفقيت النص طبيعياً . وفي السنوات الأخيرة عمل على إخراج  
مسرحيات كورني وموليير وراسين وبون مارشيه وماريفو وشيكسبير  
وبيرانديللو وبرتولات برخت ولابوت .

ومن أجل هذا رأيت أن تكون مدرسة جان لوى بارو المعاصرة في  
مقدمة المدارس المسرحية التي يبحث فيها هذا الكتاب .

ولد جان لوى بارو عام ١٩١٠ في مدينة فيشنت ، وكان أبوه صيدلياً  
أعده لدراسة الرسم ، والتحق جان بمدرسة اللوفر ، ثم عمل حارساً لأحد  
بيوت الطلبة . وفي مقابلة له مع المخرج شارل ديبلان استيقظ فيه الحنين  
بإلى للمسرح . . هذا الحنين الذي كان يكن في نفسه وبين مشاعره ، فترك

دراسة الرسم حيث قيد نفسه عام ١٩٣١ في أنيليه مدرسة التمثيل تحت إدارة المخرج ديلان حيث وزعت عليه بعض الأدوار الثانوية التافهة .

وفي ٨ سبتمبر عام ١٩٣٢ قابل جان الجمهور الفرنسي لأول مرة في دور كبير هو دور «موسكا» خادم فلبون في مسرحية فلبون ، ظل جان يعمل في هذا المسرح أربع سنوات كاملة حيث عكف على دراسة البانتوميم على يد فنان البانتوميم «داكرو» بعد أن تولدت الصداقة بينهما . كان واضحاً أثر ذلك الفنان وتعاليمه على الأعمال الأولى في حياة جان لوى بارو كمسرحية « حول أم » ، التي أعدت عن قصة « أثناء موتى » للكاتب الأمريكى ولیم فوكنر عام ١٩٣٥ ومسرحية « الجوع » التي أعدت أيضاً عن كنوت هامسون .

وفي عام ١٩٤٠ يتعاقد الفنان جاك كوبو مع بارو ليعمل في الكوميدي فرانسيز حيث قدم أول أعماله هناك مسرحية « السيد » للكاتب الفرنسى بيير كورنى ، وفي هذا المسرح يمثل بارو أشهر أدواره على المسرح فيقدم دور هملت في مسرحية شيكسبير الخالدة « هملت » كما يقوم بدور رودريجو في مسرحية « الحذاء الحريرى » لكلوديل ومن إخراجة أيضاً .

وفي عام ١٩٤٦ يترك بيت مولير العتيق .. يترك بارو هذا المسرح الكبير ليقوم بمعاونة زوجته الفنانة الممثلة الشهيرة ماديلين على تأسيس

مسرح المارين حيث ينتقل بفرقته عام ١٩٦٠ إلى مبنى مسرح الأوديون، ومن خلال هذه المراحل جميعها يستقبل العالم الفنان جان لوى بارو كممثل ثم كمنخرج ثم مدير فرقة فنية كبيرة .

يعلق المخرج ديلان على مسرحية هملت من إخراج وتمثيل جان لوى بارو بقوله : « بارو بتعصبه للفن الجديد استطاع أن يخلق مسرحاً جديداً جاداً مليئاً بالحركة والشكل اللذين يعطيان مفهوماً خاصاً لهما ولمهتهما في العرض المسرحي ، وهو في هذا يضيف شيئاً جديداً لخدمة المسرح عامة ،

والحقيقة أن ما أتى به بارو كان جديداً على مفهوم عملية الإخراج المسرحي بالنسبة لمن سبقوه من أعلام المسرح الفرنسي ، فقد اتسم إخراجهم بالموضوعية الفنية التي تأخذ طريقاً واضحاً صريحاً منذ بداية العرض المسرحي ، وكانت المشاكل التكنيكية في الأداء التمثيلي تتخذ لها طرقاً جديدة تساعد الممثل على إبراز مضامين النص بما كان يقنع الممثلين أنفسهم بالطريقة التي اتبعها بارو في إخراجهم وفي تحليله للنص ، إذ جاءت أفكاره على مستوى عالٍ فعلاً من حيث المعالجة كما ذكر ديلان. وساعد على ذلك مواقف البانتوميم التي كان يوجدها بارو كعامل تفسير علمي وفني في النصوص التي كان يتولى إخراجها ، حيث كانت تكن في هذه الحركات الصامتة قوة النظريات الفلسفية والفكرية التي أراد بها المخرج بارو أن يركز الاضواء على مفاهيم النص .. ولا يزال يماؤه ويملؤه -

حتى يصبح مقارباً للانفجار . . . ولقد سلم أساتذته القدامى بهذا الأمر .  
واقنعوا بأساليب بارو الجديدة في الإخراج ، ومنهم ديبلان وكوبو  
واللذان كانا مقتنعين بضرورة العثور على حلول عملية جديدة لمفاهيم العمل  
المسرحي ولكنهما لم يعثرا عليها . . إلا أخيراً فيما قدمه تلميذهما  
جان لوى بارو .

وكانت السياسة المسرحية من أهم الأعمال التي شغلت ذهن بارو  
لفترة طويلة حتى استقر على أنواع المسرحيات التي يقدمها والتي تلخص  
في الآتي :

#### ١ — الكلاسيكيات

ب — المسرحيات الحديثة للمؤلفين المعاصرين .

ج — المسرحيات التجريبية .

وكان بارو شغوفاً بالنوع الجديد من المسرحيات ، إذ كان يجد قيم  
المسرح الفرنسي في هذه السياسة المسرحية وبخاصة المسرحيات الحديثة  
التي كتبها كلوديل وكامى وكافكا . . والتي كانت سبباً في مهاجمته عندما  
أعاد تمثيل مسرحية المحاكمة لكافكا بعد ١٤ سنة من تقديمها الأول  
إذ اتهمه النقاد بأنه لم يقدم في العرض الجديد ما يدل على التطور الذي  
أحرزه المسرح الفرنسي في هذه السنوات الأربع عشرة . . خاصة في  
مجال البانتوميم . .

وجان لوى باروكفنان أصيل يأخذ العمل المسرحى ويتعمده بجدية ،  
فائقة الحدود . . فهو يهتم جداً بالحياة التى نحيهاها كما يهتم بالنفس الإنسانية ،  
وتحركاتها ، وعلى هذا اهتم مسرحه واهتمت مدرسته بما أطلق عليه  
( الحقيقة الحاضرة ) ، والحركة وفن الإيقاع ، فالمسرح فى عرفه ليس  
مكاناً لقطعة الأدب فقط ( ويقصد النص المسرحى ) ، بل هو مجموعة  
متناقضات تكونها نظريات كثيرة مجتمعة تخرج على الجمهور بوحدة  
واحدة تسمى « العمل الفنى » . فالمسرح لا ينقل تلقائياً الحياة العامة أو  
الحقيقية ولكنه يصنع من نسيجهما فناً جديداً هو فن المسرح ، يصنع  
فناً مليئاً بالحقيقة والجمال والألوان والتأثير .

يقول بارو إن فن المسرح منذ وجوده يبحث أولاً وأخيراً فيما  
أسماء ( الدفاع عن الوضع ) أى ما معناه الدفاع عن الأمراض المختلفة .  
فن وجهة نظر بارو يقرر أن الدفاع عن الوضع من الناحية البيولوجية ،  
يبرز فى الخوف من الماضى ، والخوف من عدم السيطرة على الحاضر ،  
ولهذا يتكلم الإنسان ويضع ويثن ويمارس السياسة ويناقش ويتشاجر .  
ليقول تفكيره ويعلم عنه ، وهو من أجل هذا يكتب ومن أجل هذا  
يمثل أيضاً على المسرح . ولهذا كانت الكوميديات تقوم فى تركيبها على  
هروب الإنسان من واقعه ومن تفكيره فى إطار فكّه جذاب .

### كيف يصل المسرح إلى نفوسنا ؟

المسرح قديم قدم الانسان ووجوده . . لا يفترق المسرح عن .



الانسان .. تماما كما لا يمكن لمسرح أن يعيش أو يزدهر بدون الانسان الممثل الذى يقدم المسرحية . فالانسان وجد النار كما عثر على فنون ديونيسيوس وآبوللو وعرفها .. هذا ما يفرقه عن الحيوان .. ولكن هناك نقطة يتقابل فيها الانسان مع الحيوان ، وهذه النقطة هى اللعبة أو الحدث .. فبعض الحيوان أليف للإنسان يمكنه أن يمثل أيضاً .. فالكلب مثلاً لا يستطيع الرسم كما أنه ليس بمقدور الحصان أن يشكل تمثالا ، كما أن القطة لا يمكن أن تنقل مثلاً لو سمعت موسيقى مفاجئة من الراديو .. ولكن هناك أحوالا أخرى يمكن أن تكيف عملية التمثيل عندهم . وانتصت مثلاً لكلب يلعب بكرة صغيرة ، أو لقطة تداعب كرة ملفوفة من الورق ، وترقب عملية الحدث والمشابهة والمماثلة والخوف والرعدة المفاجئة .. كل هذه الاحاسيس تنقل الحيوان من جو المرح إلى جو الفزع مرة واحدة ، فينقلب مرة واحدة إلى اضطراب تنفسه وكتبه ، وهذه اللحظة بالذات هى اللحظة الحداثية عند الحيوان ، أو كما يسميها بارود اللحظة الدرامية ، .. ومن ذلك نستخلص أن وتر الدراما هو الحياة . فالكلب يلعب مع كرتة مرحاً بها يقفز هنا وهناك دون أن يؤذى الكرة أو يصيبها أو يتلفها .. يرى بها فى الهواء ويلف حولها راقصاً تماماً كما يلف الإنسان حول صيده الانسان أو الحيوان ، ثم ينصرف الكلب بعد ذلك بالحدث فيرى صاحبه مقبلاً عليه فيزحف دفاعيته أليفاً وديعاً بمثل الوفاء فى أخلص صورته ، ويطلب من صاحبه

فإن يخرج له الشوكة التي علقت بقدمه إذ توله . . . . كل هذا تمثيل في تمثيل . . . تماماً كما يتصرف الممثل المسرحي الآدمي بالحدث على خشبة المسرح في حياة مسرحيته .

إذن من أين ينبع هذا ؟ وما هي دلالاته ؟ قد يكون من الرغبة في أن يعيش الإنسان أو الحيوان هادئاً ناعم البال ، ومن ثم فانه يعكس ذلك في حياته الخاصة ليظهر ممثلاً أو متصرفاً على خشبة المسرح من شرائح الحياة العامة . وكما أن الهواجس التي تمر بنا أثناء النهار يمكن أن تأتي على صورة أحلام في مضاجعنا عند المساء ، فإن المسرحية هي ما نحلم به في حياتنا في أوقات الاستيقاظ .

وقديماً تعلمنا أن التمثيل قام أول ما قام على المحاكاة والتقليد ، ولكن هذا التفسير لم يكن يعني أن نقلد أو نحاكي الطبيعة الشاحبة الصفراء ، ولكنه يقصد محاكاة وتقليد فن الحياة الواقعية في إطار ملتزم من الفنية الخلاقة ، حيث يتعرض الفنان الخالق عند خلقه أو تكوينه الجديد للتوتر العصبي والبحث العميق ، مذساقاً إلى اتباع الأفكار العلمية الحديثة منها والقديمة ، وملتزماً بنظريات أرسطو وقواعد داروين ، ليصهر كل هذا في بوتقة الشعور والوجدان ، وليقدم من حياة الواقع حياة الفن . . - حياة المسرح الجديدة .

## الإنسان والتأثير والفن :

أثناء كل ذلك — في الماضي — لم يكن هناك فن كامل قبل الوصول

إلى عملية التكوين الفني . . بل كان كل يحاول أن يخدم ما كان يسمى بعملية التأثير ، فلا شيء يتصل بالترفيه أو التوجيه أو التوعية ، ولكن ما كان يقدم هو حماية للنفس في أساليب غرائزية .

وأكبر دليل على ذلك عبارة ( فاأودو ) التي كانت تعبر عنها التراتيل القديمة للسود الأفريقيين في احتفالات ومواكب وتبجيلات قديمة حيث أخذها عن الأفريقيين السود الأمريكيون الزنوج . . وكانت هذه المواكب القديمة عبارة عن تبجيلات ساحرة تبدأ بالرقص ، ثم تتطور وتزيد إلى مراحل عنيفة شديدة حتى تصل إلى قمتها ، وكان الواضح من هذه التراتيل أنها تأخذ شكلاً مفاجئاً يوصل إلى عملية التأثير الزيفي غير المرتكز على دعائم فنية سليمة . فعرضها يحتوى على الحركة الفردية والصياح بالصوت والغناء والرقص والرسم ، وأحياناً الآقنة والموسيقى ودقات الطبول . . حيث تتكون من كل هذا تصرفات الإنسان المائل أمامنا وسط هذه التراتيل والشعوزات بعيداً . . بعيداً عن الأدب .

يقول بارو : « في أمثال هذه الشعوزات القديمة بحثنا جميعاً عن أصل الحياة التمثيلية للإنسان . وهنا نقف برهة لنفكر كيف إذن يصل المسرح إلى نفوسنا ؟ »

فالفنون عندما تؤثر فينا لابد أنها تفعل شيئاً معيناً . . فقد يكون

من بيتنا من هو أصم ولكنه يستطيع أن يتأثر وأن يقدر لوحة فنية مبدئية .  
وقد يكون من هو فاقد البصر ولكنه يتذوق الموسيقى .. وأكبر دليل  
على ذلك أننا في حفلات الكونسرت والموسيقى نغمض أعيننا أحيانا بعض  
الوقت أثناء استماع الموسيقى فنحس بالتذوق الكامل لها .. ولهذا فإن  
الفنون إنما تصل إلى عملية التأثير بطريقة أو بأخرى طالما أنها تنقسم  
بالإصالة الفنية .

والحياة اليومية التي نعيشها بما فيها من لفتات ولحظات وانطباعات  
ولحظات هي التي تساعدنا على استقبال الظواهر الفنية وعلى توليد عملية  
التأثير في نفوسنا .. فالملاحظات اليومية للإنسان في حياته العادية ،  
والمشاجرات والمشاحنات والمناقشات تصل وتحفر بطريقة لاشعورية في  
النفس البشرية وتؤثر فيها دون وعي منها .. والجهاز العصبي للإنسان  
ساهر متيقظ في كل هذه الحالات ، يضع نقاطاً هامة على كل ما يقابله  
الإنسان في يومه العادي ، ولذلك فإن أعضاء الإنسان إذا انفعلت وتحركت  
بعد ذلك ، كدشاشات الدورة الدموية إثر حادث في مشهد ، أو سيل اللعاب  
إثر نظرة معينة ، أو تخلخل المفاصل فور لقطة خاصة ، فإن هذا يسجل  
أن عملية التأثير إنما هي ماضية في الطريق الصحيح لها .

يقول كلوديل : « إن النجوم في السماء تعمل في ضجة وازدحام ..  
وذلك رغم أننا نراها هادئة ثابتة في أماكنها .. فتطور الحياة دائماً في  
تحرك ، والوقت يمضي والحاضر يتطور والحياة تستمر والكون يتحرك ،

ولذلك فنحن بنى البشر نهتز أيضاً . . نهتز من الخوف ضمن حركة الحياة الكبيرة هذه ، والإنسان عادة يحس بسجن وهمى من داخل نفسه ، فهو يرغب فى الحركة كما يرغب فى تبديد السكون الذى يحيط به حتى يصل بفكره إلى النهاية المجهولة أمام عينيه ، وهو بطريقة أو بأخرى لا يريد أن يبقى فى المؤخرة بل يرغب فى التطور والتقدم ، وهو يريد تحطيم هذا السكون الذى يحيط به ، ولذلك فهو يبدأ الكلام ثم يقيم ضجة وهو يعلن عن مبادئه ويقيم نفسه للدفاع عنها وهو لذلك يعاني من العمل بالسياسة والاتصاف بها ويناقش المبادئ وينفعل من أجل آرائه ويتشاجر إن لزم الأمر . كل هذه الأعمال يفرد بها الإنسان ليقم لنفسه أمام نفسه وزناً فى هذه الحياة . فالحدث اليومى العادى فى حياته كالماكل والمشراب ، والنزهة والراحة لا يشبع نهمه إلى الحياة وإلى التعرف عليها . . فهو دائماً يبحث عن أحداث حقيقية تدمج بالقوة والحركة والنشاط والحمية ، وهو فى هذا لا ينسى الماضى ويفكر ويرسم للمستقبل . . ولكنه عن الحاضر لا يستطيع أن يتحدث فى شيء . . تماماً كما لا نستطيع أن نذكر كلمة جبل على لساننا ونحن نزور بيت المحكوم عليه بالإعدام حتى لا نثير القلق فى نفوس أهله وذويه .

ولهذا كان الإنسان يفضل حياة الحركة . . حياة الانفعال . . حياة الحقيقة رغم ما فيها من خوف . . ولهذا أيضاً استطاع المسرح أن يصل إلى نفوسنا ، إذ أن فى الرغبة على التعرف وعلى كشف المعرفة والبحث

موزاءها .. فالمسرح هو الفن الوحيد الذى يؤثر فى الحال وفى نفس اللحظة على احساسينا الداخلية ومشاعرنا .. فبالسمع وبالرؤية وبالتوجيه الحساس تتفرغ احساسينا الداخلية للاستماع والتأثر ، وحيث تستلهم وجدانياتنا ما تفعل به هذه الاحاسيس الداخلية . فن المسرح هو فن الشعور والوجدان ، وهو أيضاً فن الحاضر . وفن الحاضر هو فن الحقيقة الواعية ، ولكن الحقيقة على مستويات على طول الطريق من الجنة إلى النار حسب فهم الناس لها كما قالوا فى القرون الوسطى ، إذ ماتراه ثأنت حقيقة قد لا أراه أنا نفس الشيء ، ولكنها على أية حال هى الحقيقة.

يقول بارو إن صديقه هنرى مونترلان الكاتب الفرنسى الكاثوليكي الشهير ( ١٨٩٦ ) وهو أحد الادباء الفرنسيين قال له ذات مرة : إنه استطاع أخيراً أن يعرف سر لعبة مصارعة الثيران . والكاتب الفرنسى يقصد بهذا أنه استطاع من خلال دراساته أن يتعرف على البواعث النفسية والحسية التى لدى الحيوان التى لدى الإنسان أيضاً ، وطبق ذلك فى دراساته التى يكتبها . ومونترلان من المكاتب الفرنسيين الذين قبلت الكوميدي فرانسيز أعمالهم لدرجتها الرفيعة ، ومثلها كذلك على مسرحها حيث أثبت فى كتاباته أن قصة الإنسان لا تخرج عن عرض لمشاهدة الثيران مع الفارق البسيط .. أن دور الإنسان فى العرض المسرحى يقدمه الثور الذى يندفع هنا وهناك .

وعلى هذا نرى أن فن المسرح إنما يقف وحده متمتعاً بمزايا استعائه



بالحياة الواقعية ليصحبها في القالب الفني الذى يصلح للمسرح ، إلى جانب اهتمامه بالحاضر ، وهو فى هذا يفتت حياة الواقع ليعيد ترتيبها من جديد .  
منشئاً علاقات أخرى فى شكل جديد ليكون حبات العمل الفني .

إذن كيف يفتت هذا الواقع ونظرياته وجوهره وقواعده ؟ ...  
الحاضر ومضة سريعة تمر مر الكرام ... ونحن مرآة هذا الحاضر ...  
وبين مضى هذا الحاضر فى انطلاقه ومضته السريعة ، وبين ميلاده .  
الفنى الجديد فى العمل الفني لحظة واحدة يطلق عليها بارو (لحظة حركة) .

والحاضر فى وجوده . . يكافح ويتغاضى ويتطور ويستأسد ليبقى  
لنفسه جوهرأ جديداً ، ويترك من كيانه ما هو غير مستساغ ليظهر فى  
إطار جديد ... وفى هذا التغيير تأز الحركة التى تطور من شىء إلى شىء .  
ومن إيقاع إلى إيقاع ، ومن شكل إلى شكل .

ففن المسرح يتوقف على الحركة وعلى التغيير وعلى التلخيص ،  
ولهذا كان لا بد من الارتكاز على حياة الواقع بحيث لا يبعد عنها ولا  
تبعد عنه .

لذلك كان الممثل وهو العمود الفقرى لفن المسرح واعياً للحظات  
الحياة اليومية التى تمر به ، إذ هو بوقوفه على خشبة المسرح إنما يعبر كما  
نعبر عنه نحن ، وهو فى هذا ينوب عنا فى التعبير وفى نقل عملية التأثير  
للمتفرج ، ولهذا كان الممثل ولا زال يرقص ويمزح ويطلق النكات ،

ويشغل ذهنه في عمل الدسائس والمؤامرات الفكاهية (المقالب) ليقدم  
ما أطلق عليه اسم الملهة أو الكوميديا ، ولهذا كان يصعب الأمور  
ويقاتل ويتشاحن ويدبر المؤامرات الكيدية وينتهك الحرمات ليقدم  
ما أطلق عليه اسم الدراما أو التراجيديا .

وعلى هذا فإن جان لوى بارو يؤكد أن المسرح هو الدواء النافع  
المفيد الذى اتخذ الانسان للانسان وأوجده ، حتى يتخلص الإنسان  
من الضغط وأن يحمى نفسه من الاضطرابات . فجموعة الممثلين  
بتكوينهم للعرض الفنى إنما هم يقدمون وحدة فنية لمجموعة أخرى من  
المتفرجين تسمى النظارة ، وهم بطرقهم الادائية يكشفون عن بعض  
أنواع الحياة والمجتمعات والأسر والناس والتصرفات والحقائق على خشبة  
المسرح من خلال أعمالهم المسرحية ، ويكون العرض فى النهاية كمصل  
واق للمتفرج من الأمراض الاجتماعية المتفشية فى المجتمعات ... وهكذا  
كان فن المسرح منذ نشأته يسير على هذا المنوال حتى يحفظ لبنى الإنسان  
توازنهم لتعم الفائدة للجموع منذ أن كان الإنسان إنسانا ، فالإنسان  
يأكل ويشرب ثم يلعب كما قدمت حتى يصارع الخوف فى حياته المضطربة  
وحتى يجد السعادة ... والسعادة فى هذه الحياة ما هى فى الحقيقة إلا  
استراحة قصيرة ليعاود بعدها الإنسان حياة خوفه واضطرابه .

### مدرسة التمثيل عند بارو ...

يحذر جان لوى بارو فى تعاليمه أول ما يحذرفيا يختص بالأداء

التمثيل من العاطفة المشعونة التي يبالغ فيها الممثل دون أن يشعر ، وهو في ظنه إنما هو يدقق في طريقة أدائه للدور ويكملها ... يحذر بارو قائلا :  
« إن الممثل بهذه المبالغة إنما هو يترك محور الشعور وركيزة الإحساس التي وطد نفسه بها على الدور الذي يمثله حيث يجتاز حدوده الفنية ، سواء في الانفعال أو طبقة الصوت أو في الإشارة أو في الحركة المسرحية ، خارجاً عن القانون الشخصى الذى وضعه لنفسه في حدود مفهوم الدور وإمكانياته ومتطلباته ، فيترك بذلك الأصل في الفن والقواعد التي حددها له وقتها مخرج المسرحية إلى طريق المبالغة » .

وبارو لهذا يوجه النظر إلى عدة قواعد عامة وهامة في فن المسرح ...  
وهي على حد قوله من القواعد التي يتغاضى أو يهملها الممثل رغم أهميتها .

١ — فالأصل في فهم الدور عند أحد الممثلين أن يفهم الممثل نفسه ويعنى بارو أن يفهم الممثل القائم بدور مدير مثلاً نفسه كمدير ، أى أن يرقب الشخصية المسرحية التي يمثّلها ، وأن يدعم وجودها بالمنطق والحجة ، وأن يجعل كلماتها مسموعة لدى الجمهور حتى يساعد على فهم الشخصية المسرحية .

وهذه الظاهرة — كما يقول بارو — ليست قاعدة بالمعنى الصحيح بصفته مثلاً ، ولكنها أقل القليل وأبسطه الذي يقدمه ممثل دور ما إلى جمهور جاء يستمع إليه في شخصية مسرحية ليفهم شيئاً جديداً يفعل به ...

وفهمنا لانفسنا كمثليين لادوار معينة أمر صعب وسهل في نفس الوقت .  
وهو يرتكز بقدر الإمكان على عملية التدريب والخبرة .. فطريقة  
نطق الممثل للدور يجب أن تكون ملائمة للشخصية ، ويجب أن يكون  
الكلام واضحا مفهوما ، وحسب ما يؤكد بارو — أن الموهبة بعيدة عن  
هذه القاعدة ، فالأصل كل الأصل في التدريب على الإلقاء وعلى  
استعداد آلة الكلام ( الفم ) لنطق الحروف وإخراجها سليمة قوية  
بمجموعة واضحة دون إذغام لبعضها .. وهو لهذا يطلق عليها قاعدة  
أدبية ... من جانب الممثل .

٢ — والقاعدة الثانية التي يوجه بارو إليها النظر تكمن في عمليتي  
الإنصات والتقليد .. وهنا تتدخل الموهبة والدقة والملازمة .. فعملية  
الإنصات على خشبة المسرح للممثل المتكلم يمكن تنميتها وصقلها بالمران  
والتمود .. فعملية الإصغاء عبارة عن ترجمات داخلية ينفعل بها الممثل  
بكلام زميله الممثل ليعاود الرد عليه ، وقد شملته كل أحاسيس هذه  
الترجمات فلا يحس الجمهور المشاهد بفترات أو ثغرات بالنسبة للانفعالات  
أو التطورات الداخلية للدورين ، سواء المتكلم منها أو المنصت المصغى .

وعملية الإنصات نوعان .. إنصات ظاهر أي منظور ، وإنصات  
مركز . ولأوضح النوعين أضرب مثلاً بسيطاً .. لنركز انتباهنا إلى  
علبة كبريت ولنصغ إليها لنقوم بعملية تحليل عليها ، فنركز النظر عليها  
وعلى الحروف المطبوعة على الورقة المغطاة بها العلبة من الخارج وعلى

نوع الورق أيضا ، وبعد عدة دقائق لنخف علبة الكبريت . . . ثم  
لنكتب على ورقة كل الكلمات التي كانت مطبوعة على العلبة . . . . .  
ظاهراً أو منظوراً .

إذا تعودنا على مثل هذا المران وهذا الإنصات الظاهري نتعود  
أعيننا وأذهاننا على أمثال هذه الموضوعات ، ثم بعد فترة سنجد أن  
أعيننا ترقب الأشياء بسرعة بالغة وبدقة بالغة أيضاً . ولهذا كانت  
عملية الإنصات الظاهري تعطى لنا مواد معينة ، وخبرات قد تفيد الممثل  
كثيراً في حياته المسرحية بالنسبة للأدوار التي يقوم بتمثيلها ، وبالنسبة  
لتكنيك الأداء التمثيلي الذي يتبعه في عمله . . فضلاً عن أنها تفتح أمام  
الممثل الفرصة للتفكير والابتكار والعيش والدخول في إطار الدور  
وتحت جلده كما يقولون .

ثم أعود إلى الإنصات المركز . . وانركز حديثنا على عود كبريت  
واحد نستخلصه من العلبة لنسك به في اليد بعد أن نلقى نظرة واحدة على  
العلبة المليئة بالعيدان ، لنسك عود الكبريت ولنحس بضعفه الخشبي  
ولنتخيله يقول: أنا .. أنا .. من أنا ؟ . من شجرة كبيرة عالية .. ولكني  
الآن عود بسيط . . بل شعيرة خشبية تافهة ( وفي هذا عملية تذكر  
للشجرة الأم ) . . . أحضروني من إحدى الغابات الكثيفة فما الذي  
بقي مني ؟ نخيل أنا . . نخيل ورفيع . . قطعوا أوصال شجرتي وصرت  
جزءاً صغيراً جداً منها حتى نخل عمودي الفقري وأصبحت لا أقوى

حتى على الحركة السريعة القديمة . . . ولكن من يستعملوننى يظنوننى شيئاً  
آخر . . خاصة عندما يشعلون رأسى . . عند ذلك تتوهج جبهتى وتحممر أذناى  
الصغيرتان ثم . . أعطى اللهب . . أعطى النار . . أعطى لهم ما يريدون . .  
فأنا أمثل أمامهم الحياة والموت فى لحظة واحدة . . ولهذا تضعنى  
المصانع فى تابوت يحمينى قبل بدئى رحلة الموت . . هناك إذ أستقر إلى  
جانب إخوتى من العبدان ، كل يلتصق فى حيرة بأخيه فى مكان ضيق  
خائق لا يتسع للواحد فىنا أن يمد قدماً واحدة ليسترخى ويستريح ،  
لأن الحجل يسيطر على من يضعوننا فى هذا المكان فلا يعطون لنا على  
الأقل حرية الحركة . . قد يكونون على حق فى هذا فى عدم إعطائنا  
فرصة التحرك إذ سمعت أنهم يمنعون مرضى القلب من الحركة ويلزمونهم  
بالنوم على ظهورهم فترة طويلة . . مثلنا تماماً . . إلى آخر هذه الصورة  
الفياضة بالخيال والحركة والتذكر ، فالإنصات المركز هو استعارة  
الصور والكنايات والحالات وتشبيهها بعضها ببعض . . والتقليد أو  
المحاكاة هو روح اللعبة أو المسرحية حتى يمكن نقل الصورة على حقيقةها  
كما هو واضح من مثالى السابق .

ويؤكد بارو أنه يمكن تعلم الإنصات المركز . . ولكن نوع  
الإنصات نفسه يعتمد على الموهبة الفنية عند الممثل ، إذ من الجائز جداً  
لممثل مشهور موهوب ألا يعرف كيف ينصت على خشبة المسرح .

٣ — قاعدة بارو الثالثة فى فن الأداء التمثيلى هى التأخير . . وفيها



يؤكد أن المحاولات التي يبذلها الممثل في دوره لا يمكن أن تنأى في أول الطريق . . . ولا يمكن أن تؤثر التأثير المقنع في نهاية الفصل الأول مثلاً . . . ولكن التأثير الحقيقي هو الذي يصل إلى نفس المتفرج وباطنه وذهنه في النهاية ، ولا يتأى ذلك إلا في نهاية الشوط وعلى ختام الطريق ونهايته .

وكلمة التأثير تذكر بكلمة البائع عندما يشتري الإنسان بعض السلع ، وفي النهاية يقول البائع كلمته التقليدية : « أما من شيء آخر يا سيدي ؟ » . عندئذ تكون النهاية للمشتري . . . هكذا أيضاً في المسرحية إذ تكون النهاية للتأثير . . . فالتأثير علماً هو الدفعة الأخيرة في المسرحية .

فإذا كانت أصوات الممثلين عالية واضحة جلية ، وكانوا منظمين ، لعملية الإنصات ، ومشاركين مع بعضهم البعض في تكوين الوحدة الفنية التي تسير بالعمل في خط واحد نحو هدف المسرحية ، إذن تخطو القاعدة الثالثة في مدرسة بارو التمثيلية في إصرار وقوة إلى الأمام لتثبت عملية التأثير ، ولتؤكد بهذا الجهد الضخم الذي بذله عشرات الممثلين ، والفنيين كلمة واحدة تسمى ( التأثير ) .

ويتركز التأثير عند الممثل في السوابق التي يفهم بها الممثل دوره ، ليصل إلى هذه المرحلة معتمداً على الأسئلة الآتية التي يوجهها لنفسه من خلال دوره . . . وهي : من أين أحضر ؟ وأين أذهب ؟ وفي أي حالة

أنا ؟ . ويؤكد بارو في تعاليمه أن الممثل طوال عمله في دوره على خشبة المسرح لا يجب عليه بأية حال من الأحوال أن ينسى أو يتناسى هذه الأسئلة السابقة . . وعليه أن يوجهها دائماً لنفسه وبين نفسه أثناء تأديته لدوره ولمشاهدته ولالكلمات والحروفه . . حتى ولو كان أيضاً بين الكواليس ولم يبدأ دوره بعد ، أو بدأه وخرج للكواليس ليعود مرة ثانية .

وقاعدة بارو الثالثة هذه تعتمد أول ما تعتمد على عملية الإخلاص عند الممثل أمام نفسه .

٤ — والقاعدة الرابعة التي يوجه إليها النظر هي ما أسماه بارو ( الحالة الحاضرة لدى الممثل ) . . ويمكن تلخيص هذه القاعدة في عبارة واحدة ينطق بها الممثل لنفسه . . ماذا أفعل أنا هنا ؟ فالأحداث تجري في المسرحية وكل ممثل له جزؤه المشترك به في النص ، وفاطمة تتحدث إلى ثريا ، وثرىبا تستمع إليها على مضض ، ثم تتصرف عنها لتذكر شيئاً بعيداً عن الحادثة المسرحية نفسها . . ثم تفعل ثانية و . . إلى آخر ذلك من التصرفات ، ونحن نرى أنه كلما تعمق الممثل وزحف أكثر فأكثر في قواعد المسرح وتطبيقاته . . كلما تعقدت أمور فن الممثل وتعاليمه وكلما وضعت صعوباتها أمام عينيه في انتظار أن يمد إليها يده ، ليعمل بها محاولاً فك رموزها علمياً ، وتطبيقها في دوره على خشبة المسرح .

وأعود إلى سؤالى السابق : ماذا أفعل أنا هنا ؟ وفي السؤال أيضاً

تفسيراته التي نص عليها بارو في كتابه ، أفكار عن المسرح ، والتي تعنى  
أو تفسر ماذا يريد الممثل ككائن حي متحرك على خشبة التمثيل أن  
يظهر للجمهور وماذا يريد أن يخفى .

والحقيقة أن هذه القاعدة الرابعة في مدرسة بارو من أدق القواعد  
وأصعبها ، إذ أن تحليلها صعب وقاس ، وتنطلق رموزها على مستويات  
عدة بما يصعب معه تحديد نوع هذه القاعدة بالبساطة التي يتخذها مثلوها  
في معالجتهم للأدوار التي يضطلعون بها .

فالممثل يعتقد أنه يعرف نفسه . . أو قل هو يتخيل ذلك . . ويقول  
بارو في هذا الكتاب : « إن الممثل يعتقد أنه يتطور بالدور ، ثم فجأة  
يصطدم بالحقيقة المؤلمة وهي أنه يتخبط في الظلمات بعد أن كان يعتقد أنه  
على أبواب النور . . وهو يعتقد أنه يسير إلى الأمام بينما هو يتمايل ويترنح  
في مكانه . . وهو يحسب أنه يرى ولكنه في الحقيقة لا يرى ، وإذا نحن  
أردنا أن نساعد أعمى فإننا نعطيه في العادة عصا يتكئ عليها . .  
ولكن كيف يمكن أن نساعد الممثل بعصا وهو يتحرك ويضرب ذات  
اليمين وذات اليسار على خشبة المسرح ؟ والبحث يجب أن يكون عن  
الموضوع . . الموضوع الذي يمكن للممثل أن يستند عليه . وهذا يعني  
أن الممثل عندما يستند إلى شيء إنما يعني هذا أنه عثر على الموضوع  
تأرا الحادثة التي يتصرف حسبها ، وذلك يعني أنه يمثل فعلا ويسير إلى  
هدف النص مع وثاقه سواء بسواء . . فالفائدة الحقيقية هي أن يعثر

الممثل على الموضوع الحقيقي للشهد التمثيلي والتصرف الذى يلائمه . . .  
هذه القاعدة هى إحدى دعائم مدرسة ستانسلافسكى فى الاداء التمثيلي  
أيضاً ، وهى من القواعد الفنية التى تضع الممثل فى مكانة مازة ، وهى  
أيضاً إحدى مفاتيح المدرسة الواقعية فى الاداء التمثيلي .

٥ — والقاعدة الخامسة هى ما أسماه بارو (الرقابة الشخصية) . . وهذه  
القاعدة تتصل أيضاً بعملية الإخلاص عند الممثل ، كما تتصل بالحقيقة عنده  
أيضاً . فالإخلاص قد يشاهد فى العمل التمثيلي أتوماتيكياً على أنه حقيقة .  
أيضاً . . هذا ما يحدث عادة . . وذلك بأن يلعب ممثل دوره بإخلاص .  
تام ولكن شخصيته لا تلعب الدور بحقيقته . . كيف يمكن أن يحدث .  
هذا ؟ إن ذلك منبعه أن الممثل لا يترجم فوراً ما يجب أن تقوم به  
شخصية الدور الذى يمثله ، وهذا جائز حدوثه أيضاً . . فممن فى  
المسرح فى دار للتمثيل حيث حياة الصناعة والصناعة . . حيث حياة أخرى .  
غير الحياة التى تركناها قبل أن نطأ أقدامنا أرض المسرح ودار التمثيل ،  
لذلك وجب على الممثل أن يكون مخلصاً وصادقاً فى أحاسيسه . . ولهذا  
وجد الممثل الذى يقتل الشخصية التى يمثّلها ، أى أنه لا يكتيفها  
ولا يستعمل أحاسيس صادقة فى التعبير عنها . فالممثل يكون كل تمثله  
حقيقياً وصادقاً فيما لو كانت الشخصية التى يمثّلها تنطق بلسانه مكانه ،  
وتلبس لباسه وتتقمص روحه ، ثم أخيراً هى التى تظهر أمام الجمهور .  
وليس الممثل نفسه .

لهذا وجب على الممثل أن يكون دائم اليقظة حتى تكون الشخصية التي يمثلها صادقة في كل شيء . . . وهو كلما زاد في إخلاصه للشخصية كلما نجح ولمع وراقت تلك الشخصية في أعين النظارة .

وهناك بعض الحالات حيث يؤدي صدق الممثل إلى مصائب . ومشاكل فنية كحالة الموت مثلاً على المسرح . ففي مثل هذه الحالات لو تصرف الممثل بإخلاص فإن المشهد قطعاً سوف يبوء بالفشل . ولكن الممثل الجيد ينفصل في هذه اللحظات عن دوره كشخصية حيث عليه أن يقدم بتكنيكه الخارجي فقط مشهد الموت ، وأعني بالتكنيك الخارجي للممثل الإشارة والحركة حيث يقل الحوار عادة في أمثال هذه المشاهد أو يكون في المؤخرة ، بينما تكون الحركة والإشارة هي العامل الأساسي في المشهد قبل الحوار . ومن خلال هذا الانفصال الذي يقوم به الممثل عن الشخصية التي يمثلها ، ومن خلال ملاحظات المخرج له . . . ومن خلال لحظات السكون التي تحل بالمسرح في أثناء هذه المشاهد ( مشاهد الموت ) من جانب الآخرين بمساعدة الإضاءة المسرحية مثلاً . . . تنجد الممثل يستسلم للواقع الجديد ، ونراه وكأنه يمثل شوطاً جديداً في دوره على المسرح ليقيم حدوداً جديدة لنفسه في أمثال هذه المشاهد .

فالإخلاص هو شغل الشخصية المسرحية الشاغل ، ولهذا كان لابد للممثل أن يضع أمام عينيه أمثال هذه الأسئلة : ما هي رقابتي الشخصية على نفسي ؟ إلى جانب صدقي وإخلاصي هل شخصيتي المسرحية ممتعة

وتساير هذا الإخلاص وهذا الصدق ؟ وهل درجة الإخلاص كافية للإبراز معالم شخصيتي المسرحية ؟ .

على هذه الاسس الخمسة الكبرى يرتكز فن الاداء التمثيلي عند مدرسة جان لوى بارو .

ويضيف بارو إلى القواعد السابقة قاعدة خاصة يسميها بقاعدة ( التكملة الرياضية ) . . وفيها يبين أن لكل دور خطة سباق معينة تشبه إلى حد كبير خطة السباق الرياضية ، والممثل في هذا السباق يقف كالجوكي حيث يركب الدور ويقوده ، والدور يختلف في نوعه تماماً كالحصان فهناك نوع من الادوار يبدأ ببطء ويحتاج إلى خطة معينة ببداية هادئة ، ثم يستمر في السرعة بالتدريج ، ثم يشد الرتم أو الإيقاع مرة واحدة إثر حادثة معينة مثلاً . . إلى غير ذلك من التطورات والمراحل التي تختار الدور المسرحي .

وهناك من الادوار ما يتطلب تخزين القوة الهائلة الكامنة في الممثل لمشهد معين يأتي في النهاية أو قريبا كدور البطل « نجيا » في مسرحية « توالقوى الشهيرة » الجنة الحية ، حيث ينفجر البطل في مشهد قرب النهاية رغم سيره طوال عرض المسرحية تقريبا على وتيرة واحدة هادئة ، إلى غير ذلك من الاختلافات .

والممثلة التي تلعب دور « فيدرا » عليها أن ترسم انفسها خطة قاسية



حتى تستطيع أن تمر من الضباب التي تعترض طريقها بالنسبة للتركيب الفني لدورها ، وبالنسبة للقوى الكامنة مختلفة الانفعالات التي تعترى نفس فيدرا . . . فهي في الفصل الأول يجب أن تكبح جماح نفسها ، وهي في الفصل الثاني حينما تضع اعترافاتها بين يدي هيوليت يجب أن تمسك اللجام بيديها تماما وأن تحرص على أن تكون المسكة والقبضة من حديد . بينما نراها في الفصل الثالث تفرط بعض الشيء في الأمور وتتهاون إلى حد ما ولا تتمسك بالتمسك العصبي ، فترتاح عضلات الممثلة وتسير على المسرح بخطى واسعة هادئة وتنفس بعمق وفي راحة ، وتخرج بالحديث وبالحوار إلى شرائح عريضة لا تقبل الاحتداد أو العنف أو القرة وبمضمون آخر لا عصبية فيه على الإطلاق . . . وهي في هذه الحالة شبه الهادئة إنما تعد نفسها بيولوجيا وعصبيا لاستقبال أحداث الفصل الرابع حيث تعطى جسدها وانفعالها وروحها ورئيتها وأعصابها وقوتها وأحاسيسها في أعظم درجات قواها . . . وبينما يتكلم الفصلان الأول والثاني على إعداد النار حيث الاعتراف ، فإن الثورة العارمة والعاصفة المدمرة تقضى بعد هدوء الفصل الثالث في الفصل الرابع . . . حتى إذا ما أنت أحداث الفصل الخامس فإننا نرى الرماد الباقي يسير في كسل ونحول صاعدا إلى أعلى في بطل عمل .

وقاعدة التسكلة الرياضية ثم يضعها بارو ضمن قواعد مسرحه لأنها لا تهم فقط إلا الممثلين القائمين بأدوار البطولة والأدوار طويلة المدى .

فدور هملت أيضاً يقتضى من الممثل أن يعنى عناية خاصة بقاعدة بارو — التكملة الرياضية — حتى يستطيع أن يحتمل قوى الدور حتى النهاية كل ليلة في المسرح بحيث لا يقل ولا يشذ ولا يخرج عن متطلبات الدور ، وبحيث لا يصيبه التعب أو المرض نفسياً أو صحياً .

فن صعوبات الدور بالنسبة للتكنيك الداخلى والخارجى لدى الممثل طول الدور . . . وهذا ينطبق على دور هملت . . . حتى الفصل الرابع وعلى وجه التحديد قبل سفره إلى إنجلترا ، يترشح الدور في أحلام الشبح ومؤامرات العم والمتاعب الخاصة لهملت وتردده وغريزة البقاء عنده ، مما يتعب نفسه البشرية ، ثم يأتى الفصل الرابع حيث يبقى هملت بعيداً بعض الشيء عن محور الأحداث ، إذ تضطلع بها أوفيليا في مشهد جنونها الرائع حيث بتعبيرنا المحلى يبرد ممثل دور هملت بعد حالات اليأس والهدوء التى عاشت دوره حتى الفصل الرابع . ويستنهض هملت نفسه ليصل إلى الفصل الخامس ، وعلى وجه التحديد في مشهد المقابر وهو من أصعب مشاهد بالنسبة للدور والنص معا . . . والعادة في مثل هذا المشهد أن الممثل لا يستعيد حقيقة انفعاله إلا بعد مرور بضع دقائق على بداية المشهد . . . هذا يحدث في روما وفي باريس وفي نيويورك مع ممثل روما وممثل باريس وممثل نيويورك . . . إذن هى حقيقة ثابتة فعلية (الترييح) التى تصيب الجسد أمر متعلق بالتكوين الجسمانى للفرد الممثل للدور .

ويروى جان لوى بارو تأكيداً للاتصال الجسمانى وتأثيره على فن

(١٧ — دراسات)

الاداء التمثيلي أنه أثناء تمثيله لإحدى مسرحيات موليير (سكابان) في  
بيونس ايرس .. أنه قام بقياس ضغط الدم لديه قبل العرض فسجل  
١٢٠ ثم قام بقياسه مرة أخرى فور انتهائه من مشهد الجوال (الشوال)  
في المسرحية فسجل ١٧٠ .

## عن الانفعال ..

يقول بارو :

« إذا كان الانفعال هو الشعور الداخلى للممثل .. فإن على الممثل  
ألا ينتبه أبداً إلى ذلك الشعور أو الاهتمام به أثناء التمثيل ، .

ففي الحياة العادية إنما نهتم بانفعالاتنا وبشعورنا الداخلى الذى مضى ،  
ورغم هذا فإن هذا الاهتمام سرعان ما يختصر ولا يكون له أى أثر ..  
والممثل على خشبة المسرح يعيش فى الحاضر وفى الحال ، وهو ينتقل  
بأحاسيسه وانفعالاته من مشهد إلى مشهد ، ومن فصل إلى فصل وفق  
خطة انفعالية معينة رسمها له المخرج ، ورتبها هو لنفسه حتى يصل إلى قمة  
دوره ، وإلى نهاية الشروط فى انفعالاته المتسلسلة بعد العرق المجهد ، وحتى  
يبنى مراحل دوره واحدة فوق واحدة ليصل إلى القمة . وهذا العرق  
هو أسماء بارو ، الحالة الانفعالية عند الممثل ، .

وحينما يسعى الممثل إلى الانتباه إلى درجة انفعاله أو شعوره الداخلى ،  
فإنه فى نفس اللحظة يفقد الاحساس الداخلى ، إذ يتبخر فى الحال انفعاله

ويخرج الممثل بالتالى عن الدور الذى يقوم به تاركا خطة الانفعال  
ومعراحها .. وبهذا يتبخر كل شىء ويتبقى الدور « مجدباً » على حدة تعبير  
بارو نفسه ، حيث يمحى فيقول : « ليس هناك ممثل واحد يستطيع أن يصور  
بعقيدة وإخلاص حقيقة شعوره الداخلى العميق فى الحال على خشبة  
المسرح » . والممثلون الذين يحارلون ذلك إنما هم يخدعون الجماهير ويقدمون  
شيئاً بعيداً عن الفن الحقيقى . والآهات والدموع واهتزازات الأصوات  
التي يطلقونها وهم فى قرارة أنفسهم يراقبون ما يفعلون إنما هى كلها من  
باب الزيف لكسب الجمهور العادى فى المسرح .. أما الجمهور الواعى  
الدارس للمسرح والمقبل عليه دائماً ، فإنه سرعان ما يكشف ذلك  
ولا يتأثر بما يشبه الميلودراما ، ولكنه يبقى دون تصفيق ومن حوله  
الصالة تضج بالتصفيق السطحى غير العميق .

تقول أنتيجونا عند سوفوكليس شاعر اليونان العظيم : « يهمنى أن  
أعجب هؤلاء .. الذين يجب أن أصل إلى إعجابهم ورضائهم » .

ومن هذا نرى أنه لا بد لكى يكون الممثل منفعلًا أن يجهز  
الانفعال ويعيش فيه ، وألا يحاول مراقبة نفسه وقت الانفعال ، أو أن  
يحاول تبين درجة الانفعال ، فإن ذلك يخرج عن مفهوم دوره وعن  
أحاسيسه وعن انفعالاته ، وبالتالى يجعله « مجدباً » كما قال أستاذنا  
جان لوى بارو .

والذى يمكن أن يقال فى هذا المجال أن يقول ممثل عن آخر أنه فى

درجة معينة من الانفعال ، أو يقول ذلك صاحب الفرقة التمثيلية أو مديرها أو مخرجها أو أى فرد آخر . . إلا أن يقول الممثل لنفسه ذلك أو أن يراقب نفسه . . وعندما يذكر المتفرج ذلك عن الممثل فإن ذلك يعنى أن الممثل فى أغوار دوره ، وعندما لا يهم المتفرج أن يبكى الممثل أو يضحك . . إنما المهم لديه عادة أن تتولد عنده لاشعورياً عملية التأثير فيشعر بها مرة واحدة ، وهى التى تكون عادة بالسلب أو الإيجاب حيث يقول كلمته الأخيرة فى المسرحية ( عظيمة أو تافهة ) نتيجة لذلك التأثير .

وخلاصة القول أن هذا يعنى أن الانفعال ظاهرة لا يتحدث عنها أى شخص فى حياة المسرح ، والجمهور يقع تحت تأثير هذه الظاهرة دون أن يذكر الممثلون شيئاً عنها من خلال الأحداث المسرحية .

وإذا تعرضنا لتحليل الانفعال فإننا نلاحظ أن التراجيديات إنما تحتوى على العميق المتوتر منه نتيجة للأحداث نفسها ، وعلى الغزارة منها نتيجة للعلاقات بين الشخصيات المسرحية ، وكلما كان مثل الدراما أو التراجيديات الطويلة ممسكا بفاصية الأمور ومتفهما لمراحل الانفعالات فى دوره — خاصة فى الأدوار الطويلة مثل هملت — كلما كان محافظا على الطاقة العصبية له ، وكلما كان يسير بخطى حثيثة نحو هدف النص المسرحى حتى النهاية . . منطلقا بما فى جعبته رويداً رويداً ، فلا يستخرج منها إلا ما هو مطلوب وعند اللزوم . . حتى يستطيع أن يتبع بانتظام

.. وأن يتطور حسب مراحل الدور التراجيدي الذي يمثله .. وكلما زاد الممثل المائل على خشبة المسرح رويداً رويداً من ترمومتر انفعاله كلما أوقع الجمهور وأحاسيسه وانفعالاته في شبكة محكمة لا خلاص له منها إلا التصفيق في النهاية نتيجة الضغط الانفعالي الذي يقود به الممثل جمهور النظارة ، فلا يملك أخيراً إلا التصفيق كعامل تفيسى جبرى .

وفي أمثال هذه التراجيديات يحدث أحياناً ألا يعرف الجمهور أين هو من الانفعال ، وذلك نتيجة الضغط الانفعالي الأكيد الذي يوجد الممثل .. وهي مرحلة تالية من مراحل الشعور عند الجمهور .. تختلف عن المرحلة السابقة التي تحدث عنها الآن .. ومعها يكون الانفعال قوياً على خشبة المسرح ومثله في صالة الجمهور وتكون الخدعة المسرحية على اكتمالها أيضاً على خشبة المسرح ومثلها في صالة الجمهور ، ويكون ثالثهما هو التصفيق دون أن يدري الجمهور المصفيق أين هو من نفسه .

وهنا يجب أن أذكر أن للممثل في مثل هذه الحالات الجهد الأكبر الذي يعتمد فيه على إمكانياته الفنية ، وعلى درجة انفعاله وصدقها وعمقها ودقة ترتيبها .. وأكبر مثل على ذلك الممثل الفرنسي الرومانى الأصل أدوارد ألكسندرو ماكس ( ١٨٦٩ — ١٩٢٤ ) وهو من الممثلين الكبار الذين تخصصوا في الدرامات الكلاسيكية .. وقد مثل كثيراً أمام الممثلة الشهيرة ساره برنار فى فرنسا ، وعمل فى أواخر أيامه كممثل للكوميدي فرانسي . وأخيراً فإن هذا يعنى أن عملية التصفيق هي



الوسيلة الوحيدة لدى المتفرج التي يحاول بها إظهار الاستحسان أو الهروب من الضغط العالي الذي يلم به ويحوطه حيث يحاول حماية نفسه والتفليس عنها بعملية التصفيق .

والمؤلم أن عملية التصفيق في البلاد التي ما زالت متخلفة الثقافة الفنية تعتبر استحساناً فقط ، ولا تفهم أو تحلل التحليل العلمى حسب التفسيرات التي أوردها علماء علم النفس وكبار المشتغلين بالفن المسرحى ممن بحثوا هذه النقطة أمثال جان لوى بارو وماكس راينهارت واليكس بوبوف وبيسكاتور .

### الباتنوميم . .

ويهتم جان لوى بارو في صلاته الفنية اهتماماً بالغاً بالباتنوميم ، وهو يربط بينه وبين المشاكل الفنية التي تنشأ عادة عند تحريك جسد الممثل على المسرح .

ويقول بارو : « أحببت الباتنوميم لدرجة كبيرة ولا زلت أحبه حتى يومنا هذا ، لأنه يفتح مجالاً عريضاً أمام تحريك الجسد تحريكاً فنياً معبراً عن مكونات النص دون حوار . وبارو يؤكد أن فن الباتنوميم في المسرح اليوم لا يجد المجال الكافى لتطوره رغم أهميته الكبرى . . . وهو يذكر الممثلة الفرنسية العظيمة سوزان بينج ( ١٨٨٥ ) التي افتتحت عام ١٩٢١ مدرسة لتمثيل في فرنسا حيث اهتمت اهتماماً خاصاً واسعاً

بالحركة المسرحية والباتوميم على وجه الخصوص ، وكذلك دراسة  
الاقنعة ، وهو أيضاً يذكر مصمم الملابس ومهندس الديكور الفرنسى  
المشهور كرستيان جاك بيرارد ( ١٩٠٢ - ١٩٤٩ ) الذى كان زميلاً  
ملازماً لجوفيه فى أعماله وكذلك لجان لوى بارو نفسه فى بعض أعماله  
خاصة مسرحية سكابان لموليير .

ويؤكد بارو أن ممثل الباتوميم يهتم بتفصيل الحركة المسرحية  
وأنواعها ، ويدقق فى إظهارها أكثر منه عن مثل الدراما . . . إذ أن  
جعبة ممثل الباتوميم مليئة بأصول الحركة ومفوماتها المباشرة التى تصل  
إلى الجمهور المتفرج دون حوار ، فلا بد والحالة هذه من أن تشمل  
حركته على التعبير القوى الذى يقوم مقام الحوار فى بعض الأحيان .

والحقيقة أن الباتوميم غنى ثرى بمفوماته تماماً مثل الكلمة بأنواعها  
أو يزيد ، فالحركة التى يقوم بها ممثل الباتوميم قد تكون معبرة أكثر من  
الكلام ، إذ قد يأتى الكلام غير واضح أو يغطى انفعال المشهد على  
سلامة بيانه ووصوله لآذان الجماهير واضحاً . أما الحركة فى الباتوميم  
فإنها كالصورة المرسومة تأتى معبرة واضحة دون شذوذ ودون  
تركيبات مساعدة .

ويعزو بارو تأخر فن الباتوميم فى المسرح الحديث إلى أن العيب  
فى عملية المران نفسها وليس فى تقبل القاعدة الفنية أو الأصل الفنى لفن

البانتوميم، ولهذا ركز بارو في مذكراته ومقالاته الفنية على هذا الفن بل وماوسه قدر الإمكان محاولا الاستعانة به في أغلب أعماله الدرامية .

فالعمود الفقري لدى الممثل هو الركيزة الأولى التي يقوم عليها فن البانتوميم ، وأعمال البانتوميم تقوم مقام الكلمة والحوار في المسرحية الدرامية ، والمسرحية عادة تعتمد على الحوار في المسرحية الدرامية ، مبتدأ في الجملة ، الخبر في الجملة ، الموضوع . . بينما نجد أن البانتوميم من خلال الجسد يقوم بهذه المهام الثلاث مقسماً إياها على طريقته الخاصة إلى ثلاثة أوضاع هي التحكم في حركة الجسم ، اللفتة أو الحركة ، الإشارة إلى الأشياء .

ولو ضربت مثلاً بسيطاً لجندى يخرج سيفه في حركة عسكرية ، فإن ذلك يقتضى في الدراما أو بلغة الكلام أن يقف الجندى ويصبح عدة صيحات انفعالية ، تؤدي إلى انفعاله بشيء يخرج من أجله سيفه ، ثم حركته العسكرية ووقفته ، ثم من ينادون عليه من ناحية أخرى لاستطلاع الأمر ، ثم إخراج سيفه بالطريقة التمثيلية في الأداء والعبارات التي يتلفظ بها لذلك . . هذا بينما نجد أن الأمر في البانتوميم لا يحتاج إلى كل هذا بل هو أسهل من ذلك ويعبر أكثر من ذلك ،

ونقدم بعض المشاكل في وجه البانتوميم ، منها غياب أو عدم ظهور كلام المتحدث أمام ممثل البانتوميم أى من يساعده على الاسترسال

.. أو زميل الديالوج .. وقد لا يفهم هذه الفلسفة الفنية إلا جمهور معين ..  
هو ذلك الجمهور الذى دأب على مشاهدة أعمال البانتوميم وعروضها ..  
ذلك أن فن البانتوميم طالماً أنه ظاهر ومنظور أمام الجمهور فلا خوف  
من أن يمله الجمهور .

والمشكلة الثانية أن فن البانتوميم من الصعوبة بمكان تحس عمليات  
تطويره والارتقاء به ..

ويؤكد بارو أن الحركة المسرحية فى البانتوميم لها قوتها وشأنها  
بالمؤثر بدل الكلمة أو العبارة المسموعة .. وهو فى محاورلاته الفنية المسرحية  
إنما يريد أن يرتقى بفن البانتوميم ليكون فن الحاضر ... وهو يقول :  
« إن فن البانتوميم ولد من الصمت ، ويرجع أن هذا الفن قد ولد  
وتواجد عندما كانت الشعوب لا تستطيع أن تعبر عن نفسها أو تقول  
كلماتها ضد بعض الأحكام ، ولهذا لجأت إلى استعمال هذا الفن كأداة للتعبير  
التمثيلي عن آلامهم دون المساس بمقامهم على مستوى الكلمة أو العبارة .

### مدرسة الإخراج :

المسرحية التى يمكن أن يقال عنها أنها من الأعمال التى وضعت فيها  
سياسة جان لوى بارو ومعتقداته فى الإخراج المسرحى .. هى  
« الأورستية » لشاعر اليونان العظيم أسكيلوس ، فن هذا العرض الكبير  
الذى قام بإخراجه بارو ، ومن خلال المعاناة وتجميع الأفكار الذى

دام عدة شهور طويلة حتى شهدت المسرحية التثيل على خشبة المسرح .  
نستطيع أن نلمح طبيعة بارو الفذة وقوة تحمله في الاستمرار للبروفات  
الطويلة حتى طوق الأورستية بإطار قوى جذاب صلب فيه آماله  
وأحلامه .

ومن خلال أورستية أسكيلوس وبارو، إذا جاز لنا أن نقول ذلك ،  
سوف نقوم بدراسة عامة للمقومات الفكرية للمسرحية ، الاقنعة ،  
الموسيقى ، الديكور ، الملابس المسرحية ، الكورس ، مشا كل الحركة  
المسرحية حتى نستطيع أن نلقى الاضواء على هذا الجانب الذى يختص  
بالإخراج المسرحى .

والأسئلة التى يوجهها ظهور هذا العمل على خشبة المسرح هى :  
ماهى المقومات الفكرية للأورستية ؟ وماهى تفسيرات المخرج وفلسفته  
وترجمته لهذا النص فى صورته ( العرض المسرحى ) ؟

فالصورة التى أنت بها المسرحية على خشبة مسرح المارينى تؤكد أن  
بارو أراد أن يؤكد بطريقة إخراجيه واقعية معينة ، حيث تركز  
المقومات الفكرية فى طريقة الإخراج على نقطتين تتصارعان مع بعضهما  
البعض . الأولى حيث الضغط العام .. فالإنسان عند الاستيقاظ على حقيقة  
يسمى جاهداً ماضياً بالخوف المجرد كما يحدث تماماً لأورست وكما هو  
الشكل الموضوعى للنص المسرحى ، والثانية . . حيث يصطدم بعد ذلك

بالتقوى العليا والقدريات ، ويواجه في ذلك قاعدة أساسية تتعلق بالمجتمع ،  
الذى أراد خلقه أسكيلوس وبين في المسرحية مراحل وأبعاده .

فأسكيلوس رجل عصر النهضة . . وأقصد عصر النهضة القديم . .  
عصر ميلاد المسرحية الأولى على يديه . فالأورستية بها تكوين فنى .  
لا يقل فى ثوريتها عما أتاه شيكسبير بعد ذلك فى هملت . . فعالجة القديم ،  
وقوانين القدر اللإنسانية ، ونتائج الضغط والتعذيب ، ثم الديمقراطية .  
هذا هو المضمون الحديث للأورستية فى مسرح جان لوى بارو فى  
ثلاثيتها القديمة . . من خلال النظم الدرامى ، الفزارة ، أزمة الفرد ،  
ضغط القدر ، وهو يعبر أحسن ما يعبر عن حقيقة ثابتة ، وهى أن كل  
جميل غزير إنسانى فى هذا العالم إنما هو وجه للحرية . . ولا أغالى إذا قلت .  
للاشترابية .

### مشاكل الأورستية :

عندما حطمت أثينا فى الحرب كان أسكيلوس فى الأربعين من عمره .  
بينما كان يوربيديس يعد نفسه لاستقبال الحياة فى أحشاء أمه . .  
أما سوفوكليس فقد كان ولداً فى المهد .

أقدم بهذا لأهمية التواريخ مستقبلاً . . وكما أن الفروق فى السنوات  
بين الثلاثة اليونانيين الكبار قد أثرت فى الأعمال الأدبية التى اضطلعوا بها .



وأهدوها للعالم منذ هذا الأمد الطويل من السنين ، فان الوقت الذى قامت فيه معركة «سلاميس» هو أيضاً من الأهمية بمكان . . إذ خاض بعض الكتاب هذه المعارك واصطلوا بنارها وانفعلوا وتأثروا وأثروا . من عهد بركليس العظيم إلى الآن . فالحقيقة التى نعلمها جميعاً هى أن جيل ما قبل الحرب وجيل ما بعد الحرب يفرق بينهما العالم الكبير فكراً وثقافياً ومادياً ومعنوياً .

وأسكيلوس مهد للحضارة اليونانية وأعلنها مستنداً فى دعواه إلى المدنية وإلى المدن ، وبهذا يعتبر الطليعى الأول فى هذا الميدان . . حتى إذا ما تقدم يوريبديدس من بعده ككاتب ، كانت حركة التجديد قد استقرت وارتكزت على بعض الأسس الجديدة . . وإذا قلت إن أسكيلوس رجل عصر النهضة اليونانية ، فان ذلك يعنى أنه ككاتب يكتب عن مواضيع كبيرة يعتقد هو أنها تبحث فى مشاكل هامة بالنسبة للفرد الحى ، تجعله غارق الشعور حائراً بين ما هو ملموس وبين العقائد العليا ولعنات السماء . . فالحياة دائماً فى تحرك واطراد واستمرار ، والخوف يزيد مع تحرك الحياة واطرادها واستمرارها ، ومن ثم تتضخم العلة التى فى نفس الإنسان ، ومن ثم تكون المشكلة التى يكتب فيها أسكيلوس . . وفى هذا يضع نصب عينيه أن يقف الانسان من جديد على قدميه ولا يحطم شيئاً . . بعد أن يمر بالعلويات التى قد تحطم من نفسيته أو تضعفه .

ومن المعروف أنه من بين الكتاب الكبار الثلاثة ( اسكيلوس ..  
وسوفوكليس ويوريبيديس نجد أن اسكيلوس قد اشترك في معركة سلاميس ،  
وهو بهذا قد اكتسب خبرة من الحرب وعاصرها وعاش المشكلة كما  
يقال . . فلا عجب أن يحاول أن يكون أعظمهم في الكتابة عن المشاكل  
التي سادت الحروب والمواقع وانعكاساتها وأرتباطاتها وتعقداتها مع  
القوى العلوية . . وبهذا أمكن أن نطلق على مشكلة الاورستية ( مشكلة  
عصر النهضة اليوناني ) .

وحوادث الاورستية تقع في ثلاثية مكونة من أجاممنون ، حاملات  
القرايين ، ربات العذاب . وقد كتبها اسكيلوس وهو في سن الستين عام  
٤٥٨ قبل الميلاد ومات بعدها بثلاث سنوات ، وكان سوفوكليس وقت  
ذلك في السابعة والثلاثين من عمره . . نفس فارق السن بين بيركورنى  
وجان راسين . .

الحوادث تلخص في أن أتريوس يغتصب العرش من تياستيس  
وينفيه ثم يدعو عن خيانة إلى ولية عنده ، ويقدم ولديه الاثني طعاماً  
له ويفر الثالث إيجستوس الذى يضر الشر بعد ذلك لأجاممنون ،  
ابن أتريوس .

— هيلينا تترك زوجها منلوس وتهرب مع باريس .

— أما الاخوان أجاممنون ومنلوس فيقيمان الحرب الانتقام منـ

الطرواديين لإعادة هيلين حتى أن أجا ممنون من أجل الرياح يضحى للآلهة  
بما بذته إجنيا .

كل هذه الأحداث إنما هي تبذير وإسراف من النفس البشرية في  
أحاسيسها يقلب توازن الحياة عن هذه الشخصيات من أبطال المسرحية ،  
بعمليات القتل بين الإخوة والخيانات والغدر تؤكد ذلك .

### أ - أجا ممنون أو التراجيديا المفزعة :

وتمضى عشر سنوات على تحرك الجيش ثم يعود أجا ممنون منتصراً  
حيث يعلق على أحداث الحلقة الأولى اثنا عشر من الكورس يعبرون عن  
الشعب ، وتستعد كليتمسترا زوجته لاستقباله على طريقها الخاصة ،  
ويعلن الرسول وصول الملك أجا ممنون . . حيث تستقبله سيدة أروع  
مستقبال وتقوده إلى داخل القصر . . وتزداد درجة الرعب . . وتقتل  
كليتمسترا زوجها في الحمام كما تقضى على كسندرا التي تنبأت بكل ذلك  
من قبل .

إيجستوس الذى بقى حتى ذلك فى المؤخرة يتقدم الآن سعيداً بالحادثة  
( قتل أجا ممنون ) ويتدخل الكورس مرة أخرى يعبر عن فزعه للأساة  
الإنسان أجا ممنون ضارعين إلى الله أن يعيد أورست إلى دياره وأورست  
هو ابن أجا ممنون الذى أبعدته كليتمسترا عن القصر .

## ب — حاملات النخمر المقدسة (الأنخاب) . .

أبلاو رب الحقيقة يأمر أورست بالعودة إلى أرجوس . . وفي الصباح الباكر يظهر أورست خلف والده حيث يدخل الكورس أيضاً وبينهن إلكسترا الابنة الثالثة لأجا ميمون وكلبتمسترا ، ويكشف أورست عن نفسه ويتم المقابلة ويتفقان على خطة تسكر أورست في زى فلاح يقد إلى القصر ، وتكون الخطة بحيث يمكن تنفيذها للقضاء على إيجستوس ثم التأم إذا ما صرخت للنجدة وذلك بفأس حربية حيث يمرها للداخل ليفعل فعلته .

ويهم أورست بعد الجريمة إلى ربات العذاب .

## ج — ربات العذاب . .

أورست في دافى . . يهرع إلى معبد أبلاو الذى يعلن مساعدته لأورست ، ولكن أبلاو ينصح أورست بالذهاب لمعبد أثينا ويعدّه بالدفاع عنه . . ويذهب أورست إلى أثينا .

ويتبعه أبلاو حيث يعقد هناك محكمة العدل العليا الإلهية . . وتتبادل الأصوات ، فتتهاجز أثينا إلى صف أورست فتبرى ساحتها فتثور ربات العذاب فتعدهن بقصور جميلة . . يتحولن بعدها إلى المحسنات .

## التركيب والبناء ..

قبل أن نبحث في الأورستية وعالمها الفكرى نقف برهة لنحدد عناصر البناء فيها حيث احتوت على الآتى :

مشكلة اللغة فى المسرحية

د الكورس ووظيفته

تحليل الشخصيات

المشاكل المادية ( الديكور ، الملابس ، الاقنعة ، الموسيقى ) .

المشاكل التقنية للعرض ( الغناء — ترديد الكورس — الحركة .  
تكنيك الكلام ) .

١ — اللغة : من ناحية اللغة نستطيع أن نقول إن الأورستية قد اكتملت عناصر نجاحها حيث وافقت الاسباب التى عرض لها أسكيلوس فى المسرحية كنص مسرحى .. فلغة المسرحية أضفت من خلال الساعات الثلاث التى استغرقتها حقيقة كاملة عن التراجيدى القائمة المظلمة ، واستطاعت هذه اللغة أن تقدم صورة واضحة عن مدى الاكتاب الذى ساد الجمل بل الكلمات والحروف بما كان يوازى قتامة الاحداث المسرحية فى النص . وعلى هذا فإن واجب اللغة فى مثل هذا العرض أن تساعد المتفرج على أن يعيش المشكلة التراجيدية طوال العرض ، حتى إذا ما انتهى أحس بانطلاقة تملأ نفسه بعد أن يكون قد

كون الفكرة السامة عن المسرحية .. تماماً كالتساق لجبل في زهرير الشتاء  
بين الضباب الشديد رويداً رويداً حتى إذا ما وصل إلى القمة يكون  
الضباب قد محى وظهرت أشعة الشمس على السكون تثر خيوطها  
رويداً رويداً .

وعلى هذا فإن الترجمات المختلفة التي تناولت المسرحية تؤثر تأثيراً  
كبيراً في هذه النقطة . ثمة مشكلة هامة أيضاً قد تؤثر في مجموعها على  
العرض من ناحية اللغة . . فإذا كانت جملة معينة في النص اليوناني  
يستغرق قارئها ١٥ ثانية مثلاً فإنه يجدر بنا — على قدر الامكان — أن  
تكون اللغة التي تترجم بها ملتزمة أيضاً كلما أمكن . . بتقديم نفس هذه  
الجملة في نفس الوقت الذي تشغله الجملة في اللغة اليونانية ( مع اقتناعنا  
طبعاً بالفارق في الرتم والإيقاع في كل من اللغتين الأصلية والمترجمة لها )

وهذا هو ما فعله جان لوى بارو ، وما اهتم به عند ما قدم المسرحية  
من إخراج ، إذ أنه آثر ترجمة أندريا أوبي André Obey حيث اهتم  
بهذه الدقائق الحساسة في الترجمة التي كان من شأنها أن حافظت بالتالي  
على زمن المسرحية الأصلي دون المساس بأصل النص ، ودون إيراد حذف  
أو تطويل حيث تم تمثيلها في ثلاث ساعات ونصف تقريباً .

وحاول بارو في اعتماده لهذه الترجمة أن يحافظ على التأثير الدرامي  
للكلمات أولاً ، وعلى القيمة الشعرية لها ثانياً .. حيث جرت الديالوجات



والمذولوجات بالنثر ، وحيث وردت لغة الكورس بالشعر حتى يضمن  
— كما قال بارو — القيمة والشكل الغنائى الشعرى للمسرحية .

٢ — الكورس ، يقول بارو : « بما أننا قد أخذنا على عاتقنا  
مهمة البحث فى الكورس وتأثيراته على النمط الذى أوضحته فى اللغة  
فإن الحالة كانت تقضى أن يكون مظهر الكورس يوحى بشيء هو أشبه  
بالشكل الشعرى ، حتى يوافق الشعر الذى كتب له والذى ينطقه بلسانه .  
ومن هذه النقطة حافظنا على قيمة النثر فى وضعه وقيمة الشعر فى وزنه .  
وبمدها حافظنا على عملية التوازن بين القيمتين حتى لا يقضيا على بعضهما .  
وفى المؤخرة أحيانا كانت تجرى تحركات الكورس ومرورهم الاشبه  
بالمسكرى . . . ولكن هذا الكورس كان يتعرض دائما عند الإخراج  
لمشا كل خاصة تقتضى العناية بها وحلها بالأسلوب الحديث الذى لا يقضى  
على قيمتها الفنية كما وضعه «أسكيلوس» ، ولم ينس جان لوى بارو أن  
يشير إلى بعض الكتب التى بحثت فى أمثال هذه المشا كل عندما أقدم على  
إخراجه لمسرحيته الأورستية . .

فإذا ما اهتممنا بالشكل فى هذا الكورس وتقسيمااته ، فإن ناحية  
الذين فى المسرح يأتى لها الكورس فى أربعة صفوف ، يحتوى الصف  
منها على ثلاثة أفراد ، أو فى ثلاثة صفوف يحتوى الصف منها على أربعة  
أفراد . . هذا فى حلقى أجائون وحاملات الحز المقدسة ، بينما نجد أنه  
يظهر فى حلقة رباب العذاب على شكل خمسة صفوف يحتوى الواحد منها

على ثلاثة أفراد أو ثلاثة صفوف يحتوى الواحد منها على خمسة أفراد .  
والكورس فى إخراج بارو له ينقسم إلى قسمين ، أولهما قائد الكورس  
وثانيهما مساعد الموجه للجماعة . . وهم يكونون على خشبة المسرح دائرة  
تامة أو نصف دائرة ، ويتخذون أوضاعهم باستمرار ملتزمين الوحدة  
الجماعية لمفهومهم عند أسكيلوس . أما تفصيلات التحركات وما هو من  
شأنه أن يوضح مهمة الكورس فكما يقول بارو : « إنه كان  
متروكا لعبقرية المخرج الذى يلمس هذا العمل أو يقدم عليه ،

يقول بارو : « ولقد حافظنا على العلاقة الكبيرة التى ضمنها النص  
بين الممثلين والكورس بأفراده حتى تظهر وبالقسطاس مهمة كل منهما  
على خشبة المسرح دون أن يتعرض أحدهما للآخر ويؤثر فى عمله الدرامى  
. . وحتى لا يفضح واحد منهم الآخر على حساب الأحداث المسرحية ،  
وظهر الممثل بناء على هذا فى مكان الأوركسترا أيضا ( لتذكر مكان  
الأوركسترا فى مسرح الإغريق القديم وكان على شكل دائرى ويتسع  
أيضا ، يمتد إلى جانب النظارة ) .

### ٣ - الشخصيات :

تعلمنا أن أسكيلوس هو صانع الدراما القديمة الذى تكلم من تأسيس  
«أوركيلوكس» مطورا الفنى المسرحى باثنين ثم ثلاثة من الممثلين ليصلوا

بالديالوج ومرحلته في المسرحية . وتأسيس قام بعمل درامته الأولى .  
عام ٥٣٤ ق . م وكان الممثل الوحيد فيها .

وإذا ما تحدثنا عن شخصية كلتيمنسترا كبطلة من بطلات الأورستية .  
التي يمكن من زاوية علم النفس وتعاليمه أن نقول إنها هي الشخصية  
الوحيدة من بين الشخصيات التي تعتبر كاملة مفعمة بالمشاكل الداخلية .  
التي تؤثر في شخصيتها وتوجهها إلى مجرى الأحداث ، مما جعلها من  
الشخصيات الخالدة في تاريخ الأدب القديم . . فهي كأم قد أصيبت في  
كرامتها وفي أمومتها ، وهي أيضا قد حاولت بما تسمح لها الطبيعة .  
والحقيقة أن انتقم لنفسها ، فكسرت بيتها وقصرها وحرمة زواجها  
وطار سعادتها ، وهي إلى جانب هذا امرأة حساسة للغاية ، وجريئة .  
في نفس الوقت للغاية .

وهي تحتكم دائما إلى عقلها وتفكيرها ، ولا تتردد أبدا فيما تقره أو  
تعقد العزم عليه . . هذه التيارات الداخلية في هذه الشخصية — كما يقول  
بارو — تشبه إلى حد كبير ما عليه وما تحسه بعض دول أفريقيا وأمريكا  
الجنوبية في عصرنا الحاضر . . فكليمنسترا تعس بنفسها الاحساس التام .  
كما تولد هذا الاحساس لدى المتفرج أيضا ، وهي شخصية لا تقل عن  
الكثرا وأورست وأبللوا وأثينا وكساندرا وحتى عن رسول القصر . .  
أي أنها في كلمة واحدة شخصية كبيرة . . نسجها أسكيلوس كما استطاع  
شيكسبير أن ينسج فيما بعد أبطاله على هذا المنوال .

ولهم بارو ببقية شخصيات الاورستية اهتمامه بكلية استرا حتى  
يستطيعوا أن يعبروا — حتى بدون التنكر — عن مشاعرهم الداخلية ..  
فلننتقل الآن إذن لمشكلة التنكر وفن تخطيط الوجه ..

#### ٤ — التنكر ..

نعلم جميعاً الاساليب السائدة في المسرح القديم فيما يختص بعملية  
التنكر وفن تخطيط الوجه ، وما كان متخذاً من الاهتمام لتكبير الوجه  
عن طريق التنكر ، وكذلك الرعاية بالصوت وتكبير الفم ، ثم المحاولات  
المتعددة للتضخيم من جرس الصوت نفسه بطرق صناعية ومواسير من  
الكرتون إلى غير ذلك من الاساليب .

قواعد وأساليب هذا التنكر من الطبيعي أنه لا يمكن استعملها عندما  
تخرج الاورستية في مسرح مبنى في القرن العشرين . يقول بارو :  
« على كل لقد قبلنا القواعد الاساسية للتنكر حينما أخرجنا المسرحية  
لاعتقادنا أن جزئيات هذا التنكر إنما قد تفيد أيضاً في أورستية القرن  
العشرين ، كما أن المهم في أصوليات التنكر إنما قد يساعد الاورستية  
القديمة ويخدم الشكل التكنيكي الذي يمكننا حله الآن بطرق أخرى .. »

فالمفروض — خاصة في مسرحنا الحديث — أن الوجه كان دائماً  
وما يزال العضو الذي يستطيع أن يعبر أكثر وأعرق تعبير عن الأعضاء  
الأخرى ، وهو بهذا يصبح في العصر الحديث — عصر علم النفس —

مرآة النفس والداخل ، فمن خلاله وعن طريقه يمكن أن تكشف ما قد تخبئه نفس بشرية أمام نفس أخرى . . ومن ناحية أخرى فإن المسرح لازال مسرحاً منذ الابدية ، وما زال يؤثر لانه ينقل ويصور الاحداث التي تمر بالانسان . ومن ثم يقوم الممثلون بالحلم بها أو تخيلها ثم العيش فيها والقيام بتمثيلها . . هذا أيضاً ما قرره أرسطو في كتاباته . فإذا ما وضعنا قناعاً على وجه ممثل ، فإن هذا يعني أننا استبدلناه بوجه آخر تماماً ، ثم الحدث نفسه الذي يصدره ويتصرف به الممثل على خشبة المسرح إنما يأتي بعد ذلك . لذلك فإن التذكر أيضاً يؤثر فيه ويزيد من ضخامة وقع الحدث وتأثيره . . فالقناع يعبر أقصى درجات التعبير في المسرح .

يقول بارو : « وفي التزامنا لدور الاقنعة حاولنا بقدر الإمكان أن نبتعد في المقاس عما يمكن أن يوحي به فن النحت . . فالاقنعة شيء لا يمت إلى فن النحت ولا ينقل عنه أو عن التماثيل أو صورها . . كل ما شغل همنا أن يعطى القناع تعبيراً موضوعياً لما وضع من أجله . . ورغم أن بعض الكتب قد ذكرت أن الاقنعة كانت تصنع من القماش إلا أننا اخترناها من نوع خاص من الجلد ، والمشكلة الوحيدة في هذا النوع من الاقنعة هي فقر نوع الجلد الذي تصنع منه وورداً منه ، ولهذا لجأنا إلى بعض الفنانين وعهدنا إليهم قبلاً بالجلد وبعد هذا تعهد الفنانون أمثال بترو بريد وفيلكس لايس وماري هيلين داستي بالعناية والرسم

والتفصيل والتلوين ، وكلهم من الفنانين التشكيليين حتى خلقوا لنا أقنعة  
نعتز بها ، فقد جاءت على شكل ابتكارى لا هو منقول عن القديم ولا هو  
بغريب عنها ولكن له ميزته وطابعه الخاص .

وفيليكس لايبس ١٩٠٥ ، من الفنانين التشكيليين الفرنسيين  
ومصمم للملابس والديكور ، وصديق قديم لجان لوى بارو ، وزميله  
فى كفاحه بالمسرح ، وقد صمم عدة مسرحيات منها : المحاكمة ، لكافكا  
و محدودب الظهر ، درامة بول فيفال ، وأنيتسى برجواز ، والأورستية .

ومارى هيلين داستى ١٩٠٢ ، هى ابنة كوبو الكبرى وهى ممثلة  
ومخرجة ومهندسة ديكور ، وقد عملت مع والدها فترة طويلة فى فرقته ،  
وقد مثلت دور جرتروود مع بارو فى مسرحية : هملت ، وجوكاسته  
فى مسرحية : أوديبوس ، لاندريه جيد ، وهى التى قامت بتصميم  
ملابس : الأورستية ، عند جان لوى بارو ، وهى من أسرة فنية أيضا ،  
فزوجها جان داستى المخرج الفرنسى اللامع ومدير مسرح سانت إتيان .

## ٥ — الديكور والملابس . .

من المشاكل الهامة فى الإخراج المسرحى الديكور والملابس فى  
مسرحية كالمسرحية التى بين أيدينا الآن : الأورستية ، لاسكيلوس .  
والحقيقة أنه يمكن كتابة كتاب بأكمله إذ يتسع المجال للتفصيل فى أمثال  
هذه النظريات لتقوم عليه الحقيقة كاملة مصورة عصر بركلين العظيم



وأثينا وما كانت عليه قبل التخريب وما أصبحت عليه بعد خرابها ، وأى مدينة كانت . حتى يساعد الديكور بعناصره المادية النص وحتى يجسد ما يبطن أداء الممثل وفن المخرج .

كانت المباني تمتاز بالضخامة التي تولد الاحساس بالعظمة والقوة والأعمدة الجبارة تعلو وتقف شائعة تعلن نفس القوة ونفس العظمة ، ثم المعابد والقوى الإلهية والربط بينهما وبين القوى العلوية المحركة للشخصيات في الأورستية . . . وفي جزء من الناحية الأخرى صف من المباني الحقيبة التي كان الشعب يتجمع ويترام تحت جدرانها . . . وعلى العموم مطلوب إيجاد التضاد بين الضخامة والقوة ، وعدم الضخامة والضعف تماما كما يقول بارو ، كالتضاد الذي نراه اليوم بين ناطحات السحاب والعشش في البرازيل ، . . . ويضيف : ان مصممة الملابس ماري هيلين داستي قد قامت بدراسة طويلة في اللوفر عن الألوان وعن الصور وعن الخامات المستعملة في الملابس وغير ذلك من البحوث التي كلفت المسرح إعداد بعض الملابس وإحضار خاماتها من خارج باريس بل من خارج فرنسا نفسها . . . أما فيما يختص بالديكور فقد قررنا أن تكون من الخشب ( يقصد بارو ألا يستعمل فيها أى ستائر أو أقمشة ) . . . ولا يمكن أن نذسى أن عصر اليونان القديم لم يكن يستعمل إلا الأخشاب في المسرح ، لاز الحجر والرخام لم يظهر إلا فيما بعد في عصر الانحدار والاضمحلال . . . وفي فسحة أوركسترا المسرح وضعنا المذبح في الوسط إلى جانب

لأستعمالنا لبعض السلالم والمدرجات . . أما فيما يختص بمنظر القصر فقد  
اهتممنا بأن يكون ضخماً ، وأن يشغل مساحة كبيرة ، ولكن أهم  
ما امتاز به هو طابع البساطة في الشكل مع ضخامة بوابته . . ويهمني  
أن أوضح أن أسكيلوس نفسه لم يلتزم بوحدة المكان ، فالأورستية  
تتعدد أماكنها ، فهي أولاً في أرجوس ثم في دلفي وأخيراً في أثينا ،  
وعدم الالتزام بوحدة المكان هذه من جانب المؤلف ألبانا إلا أن  
نظهر قصر أجاثون ببوابته إلا عند اللزوم وعندما تستدعي أحداث  
الأورستية ذلك ، أي عندما يكون التمثيل أمامه على المسرح ، وكذلك  
أخفينا بعضاً من المنظر الثاني حاملات الحز المقدسة حتى يمكن أن ترتفع  
بشيء آخر يفيد المسرحية .

## ٦. — الموسيقى :

يقول باور : « الأورستية عمل كبير وخاص ولهذا يحتاج في تحليله  
إلى إيجاد صبغة فنية معينة وإبتكارها إبتكاراً يوافق الوجهين اللذين  
اصطبغت بهما المسرحية . . الوجه الأول وهو يميل إلى الجو الشرقي  
اليوناني القديم ، والوجه الثاني الذي يميل إلى الجو الغربي الحديث . »

ولهذا عمل بارو على أن تكون الموسيقى الخاصة بالأورستية ذات  
طابع خاص أيضاً ، سواء ما كان خاصاً منها بالكورس أو الغناء أو التعبير  
ببالموسيقى المصاحبة أو الإفتاحيات . . فعمد إلى استعمال الآلات الموسيقية

الشرقية القديمة التي تصور الطابع الشرقي القديم وذلك في أغلب الأحيان بالنسبة للموسيقى التصويرية في الأورستية .. كما أوقف تأثير الموسيقى المنطبعة بالطابع الغربي الحديث على المواقف التي تحتاج إلى موسيقى تعبيرية ، أي أن تكون مهمة الموسيقى وطريقة تداخلها في النص تعبر عن شيء معين في ذهن المخرج يريد أن ينقله إلى المتفرج من خلال الموسيقى ، مثلاً كالشهد الأخير في المسرحية عندما تتعادل الأصوات في محكمة العدل العليا في مشهد محاكمة أورست ( الحلقة الثالثة ) وتضم أئينا إلى صف أورست فتبرى " المحكمة ساحته ، وتثور ربات العذاب لهذا القرار وتعدهن أئينا بقصور جميلة وعند ذاك تتحول ربات العذاب إلى المحسنات .. في هذا الموقف تكون الموسيقى كأداة تعبير أيضاً عن التحول الذي يطرأ على ربات العذاب .

ويقول بارو : « لهذا كنت أجتمع دائماً مع بيربولين واضع الموسيقى ، واستمعنا معاً إلى أشكال مختلفة من الموسيقى اليابانية ثم إلى نوع آخر من موسيقى القبطية اليابانية ، وأخيراً وضع بير موسيقاه من ١٢ تونا ونعمة وموسيقى سرالية أيضاً حتى نحافظ معاً على وحدة القديم الشرقية في الأورستية وعلى وحدة الكورس الغنائية في النص المسرحي .

## ٧ — الحركة ..

في مجال الحركة نجد أن الأورستية مسرحية مليئة بمشاكل الحركة ،

وهي مشاكل فنية على طراز موضوعي من التشكيل إلى ماهو متعلق بصب القوالب ويستطرد بارو فيقول : « كان لنا مع تحريك الكورس مشكلة ، ومع الممثلين مشكلة ، ولذلك كان الجهد الأكبر في الحركة يأتي على مراحل .. كيف نمحرك الممثلين ؟ وما هي البوزات والأشكال التي يمكن أن يتحركوا فيها وهي أشكال تختلف عن أشكال الحاضر حتى توافق الحركة كلهم القديمة التي كتبها أسكيلوس .. وما هي طبيعة الحركة عند الكورس وحده ؟ وما هي عند المشاهد التي يدخل فيها الغناء معه ؟ كل هذه الأسئلة وعشرات أخرى كانت طبيعة البيئة في المسرحية وطبيعة العصر وروحه هما اللذان يلزمان بوضع الرد في الصورة الفنية .. ثم كانت مشكلة الاقنعة والحركة وضرورة إيجاد طريقة لحل هذه المشاكل الحركية على الوجه الفني . ويضيف بارو : « وفي المكتبات وبين الكتب وجدنا الدراسات عن الإغريق واليونان القديم وفن الحركة في عصرهم ووجدنا أغرب دراسة وضعت في منتصف القرن التاسع عشر حيث عكف مؤلفها على تسجيل الكلمات والحركة بتكوينها الفني معاً ، وحيث كانت نقطة بداية عمله الرقص الكلاسيكي .. وكان واضحاً أن الإغريق عرفوا الرقص الكلاسيكي بقواعده الخمس الأصلية خاصة الرابعة منها المسماة (كروازيه) ، وفيها يحجب الراقص إحدى قدميه خلف الأخرى في مواجهة النظارة .. وأنصتاً كذلك إلى أصول الرقص في كل من البرازيل وفرلسا وروسيا وأسبانيا وأفريقيا ، ودرسنا سرعاتها المختلفة في الحركة »

وكذلك درسنا الرقص الارتجالي أيضا الذى لا يستند إلى قواعد خاصة وهو المعروف باسم الرقص البدائى والذى لا يمت بأية صلة للرقص الكلاسيكى .

## ٨ — الدراما وتطورها فى الأورستية

تتنازع مسرحية الأورستية ألوان من الإيقاع قد نراها مختلفة عن أنواع الإيقاع الذى تلزم به المسرحيات الحديثة . . ولهذا فقد نحسب أن مسرحية كالأورستية غريبة فى شكلها وفى مدى تقبل الجمهور المعاصر لها ، وجان لوى بارو يرفض هذه الفكرة ويؤكد العكس تماما . . فالأحداث يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل :

١ — مرحلة الإعداد

٢ — مرحلة الأحداث الواقعة

٣ — مرحلة النتائج المترتبة

ويقول بارو إن هذه المراحل الثلاث موافقة تماماً للإيقاع الذى يقابلنا عادة فى حياتنا اليومية . . فالمعروف أن المسرح هو فن الحياة ، والمسرح لا يعتمد إلا على الأحداث فى النص وتطوره التطور الدرامى السليم الموصل للحقيقة حيث يتولد التأثير . . والحدث الواضح فى المسرح مثلا فى مسرحية ما هو الحب ، أى حدث الحب . . لنحلل هذا الحدث ونركبه على الإيقاع . . الشكل الأول للحدث ( الرغبة ) . . بطيئة ،

صعبة ، شكل قاتم . والشكل الثانى للحدث يتبع ممثلاً ( لهيب الحب ) ، سريع ، لماح ، مندلع كالأبرق .. ثم يتبع بعد ذلك الشكل الثالث للحدث .. ( المشاكل ) بطيء ، قاسى ، صعب ، خبرات كثيرة .. وهكذا الحياة .. فى إيقاعها فهى تجرى عادة بين هذه المراحل .

١ — مرحلة الإعداد ( بطيئة )

٢ — مرحلة الأحداث الواقعة ( الحدث المباشر )

٣ — مرحلة النتائج المترتبة ( بطيئة وخصبة النتائج ) .

ولأضرب لذلك مثلاً بالعاصفة يوضح أكثر وأكثر هذه المراحل .. الحتمية الثلاث . الهواء طول اليوم صعب لا يتحرك ، ثم سرعان ما تتجمع السحب فى السماء وتنقلب صفحة السماء تعلوها القتامة ، وتتوتر أعصاب الإنسان ويختل جهازه العصبي وتثقل رأسه . وهو فى هذا ينتظر فى بطله حل الطبيعة .. هذه هى المرحلة الأولى .

وبجأة تتضح صورة السماء بعض الشيء ويرتفع صوت البرق والرعد .. ثم تضطرب السماء ( الذكر فى الإنسان ) .. المرحلة الثانية .

وأخيراً ينهمل المطر وتأتى النهاية ( الأنثى فى الإنسان ) .. المرحلة الثالثة .



## الريبرتوار<sup>(١)</sup> فى مسرح جان لوى بارو

سياسة العمل فى مسرح من المسارح الناجحة تقتضى تخطيطاً عريضاً يبدأ بالاهتمام بأشياء كثيرة ومتفرعة من زمن كتابة المسرحية إلى مهمة عامل التذاكر الذى يقود المتفرج إلى مكانه بصالة الجمهور . . . والسياسة الإدارية فى هذا المجال إنما تندمج كلياً وتخضع عادة للسياسة الفنية للمسرح . ولقد فطن الآوريون المهتمون بشئون المسرح لهذه الحقيقة فعملوا على إقامة سياسة عالية عهدوا فيها إلى الفنانين من المخرجين وكبار الممثلين لإدارة شئون الفرق التمثيلة والتصرف فى أمورهما على ضوء من الخبرة المسرحية الجامعة والذوق الفنى .

(١) لفظ الريبرتوار فى أى مسرح يعنى سياسة المسرحيات الجديدة المعدة للعرض ، وكذلك سياسة المسرحيات القديمة التى يعيد المسرح عرضها لأسباب قد تكون وجيهة كتجاح المسرحية أو طلب الجمهور إعادتها أو لأسباب اضطرارية لعدم وجود مسرحيات كافية لتقديمها أو لتأخر مسرحية جديدة عن الظهور .

وسياسة الريبرتوار هذه، تخضع للتخطيط الدقيق أول ما تخضع . . .

وقد خصصت هذا الجزء لبحث سياسة العمل في مسرح جان لوى بارو .  
كثمة الخصائص مسرحه ، إذ لا تقل قيمة هذه السياسة الداخلية للمسرح  
في رأي عن تعاليمه الفنية في مدرستى التمثيل والإخراج . . . حيث يتسم  
الريبرتوار عنده بالمعرفة القائمة على دعائم من الجدلية بأنواع المسرحيات  
المقدمة وتأثير بعض هذه المسرحيات على الجمهور وعدم تأثيرها ، ثم نجاح  
بعض المسرحيات وفشل بعضها ، والتعريف بالظروف الخاصة والعامة  
التي صاحبت عروض هذه المسرحيات ، حيث وضع بارو علاقات قوية  
جادة بين الدراما وبين الريبرتوار ، حيث تتبع له نتائج هذه العلاقات  
التعرف على سيكولوجية فن المسرح وحساسيته وتفاعلاته ، وحيث تجبره  
على الاقتناع بالنجاح والفشل في حياة المسرح . . سنة هذه الحياة الرائدة  
حياة الأضواء وحياة الخدع .

يقول بارو في مطلع سياسته : « لا بد من تقديم كل شيء نحبه في  
المسرح ، . . هذه هي القاعدة في الريبرتوار . . وهو يقصد بالحب هنا  
العاطفة التي تتولد بين المخرج والنص ، والممثل والنص ، ومهندس الديكور  
والنص ، والموسيقى والنص ، وعامل الستارة والنص . . فعملية الحب  
والإحساس به تؤدي إلى الصدق وإلى الإخلاص والتفاني ، كما تؤدي إلى  
الاحساس بالمسؤولية تجاه العمل الذي ينفذه الجميع على خشبة المسرح . .  
ولكنه يشرط هذا الحب من جانب الفنانين بما يوافق أيضاً مزاج النظارة .  
فالساسة تدخل في حيز عريض من التخطيط حين تفسر ماذا يجب

الممثل أو المتفرج من المسرحيات... ولماذا يجب هذا النوع ؟ كما تفسر اتصال ذلك بمذهبية الواحد منهم في الحياة وأساليب المجتمع الذى يعيشه . ونوع هذا المجتمع . . وكل هذه الأسئلة تصبح بمثابة مشاكل تكون الاجوبة عليها النوع والشكل الذى تأتى عليه المسرحية أو تعالجه فى إطارها ، إذ كلها متعلقة بالمهم عند المتفرج والمصلحة العامة لديه ، ثم ملاءمة ذلك كله لروح العصر الذى يعيش فيه . . ولذلك يعتبر بارو أن كل ما يحاوله الريبرتوار فى مسرحه إنما هو من أجل تقريب وجهات النظر ومن أجل الحصول على شيئين هامين لا يمكن لعالم المسرح الوصول إليهما أو معرفتهما بل من الجائز فقط التكهن بهما . . فضلاً عن أن هذا التكهن غالباً ما يكون خاطئاً . . وهما :

### ١ — السقوط فى المسرحية ( أى فشلها )

### ٢ — درجة انعكاس ما تقدمه المسرحية لجمهور المشاهدين

إذ يؤكد بارو أن الطريق إلى معرفة ذلك ملىء بالمفاجآت والغموض . وهو ما أطلقوا عليه (خداعات المسرح) . ويضيف بارو أيضاً أن بعض المسرحيات الفاشلة تؤكد بمظهرها على المسرح صعوبة الوصول إلى هاتين النقطتين ، بل استحالة وضع رأى فى هذا الصدد ، لأن هذه المسرحيات التى تتعرض أحياناً للفشل إنما يلاحظ فيها أيضاً الحب الكبير للعمل من جانب الممثلين والمشاركين فى التنفيذ ، كما يلاحظ الإخلاص التام والترابط .

الجماعى المشترك بين الممثلين والتفانى من النخرج ومساعديه . . ولكن الحقيقة واحدة فى المسرح فى كل زمان ومكان ، وهى أن خداعات المسرح لا يمكن التعرف عليها أبداً

والتفكير فى هذا المصير الخفيف قد يضعف الروح المعنوية عند العاملين فى المسرحية ، ولكن بارو يؤكد أن المسرح الفرنسى أيضاً وهو ذلك المسرح الذى كان دائماً وما يزال سباقاً إلى إحراز النجاحات فى عالم المسرح ، وإلى البحث عن الأصول الفنية والابتكارات الجديدة لأشكال المسرح والمسرحية المؤلف منها والشاذ والغريب ، إنما يقع أيضاً تحت طائلة هذه الحقيقة ، ويضيف إلى أن كل التسكيمات التى وضعت للتعرف على رأى الذى يمكن به السيطرة على شكل المسرحية أو ضمان نجاحها كلها قد جاءت من باب المحاولات ، ومن باب البحث العلمى الفنى فى هذا المجال ولم تؤد بالطبع إلى نتائج حتمية ، إذ كما سبق وأوضحت لأن هذه الخاتمة ( العمل الفنى ) متعلقة بأشكال اقتصادية واجتماعية وسيكولوجية وبالمزاج العام نفسه ، مما لا يمكن معه وضع قاعدة حسابية أو جبرية فى هذا المجال . خاصة عندما تختلف المجتمعات وقيادة الحكومات . . فما يجرى الآن فى فرنسا وما يؤثر على جمهورها قد لا يؤثر نفس التأثير على المتفرج فى القاهرة أو فى إنجلترا أو فى الاتحاد السوفيتى . ولا نقيس ذلك فقط بما هو متعلق بالدول والشعوب ولكن بما هو فى داخل المجتمع الفرنسى نفسه . إذ أن مسرحية « ايلة الكراهية » التى

قدمها بارو ضمن ريبورتوار مسرحه والتي تكون حبر زاوية في الدراما الفرنسية الحديثة لم تستطع أن تأخذ طريقها إلى قلب جمهور المسرح الحديث المعاصر في فرنسا نفسها .

### نظام الريبورتوار . . .

المحاولات متعددة ، والأفكار كثيرة ، والمتناقضات أكثر وأكثر ، وإقامة فهرس منظم للسنوات الماضية وأعمالها يقوى الحججة والعزيمة لرسم سياسة جديدة لنظام الريبورتوار في مسرح جان لوى بارو ، المسرح الفياض الذى لا يهدأ والذى تتتابع فيه المسرحيات الواحدة تلو الأخرى .. فماذا كانت هذه المحاولات ؟ .

جاءت المحاولات لخلق مسرح حديث والتطور به في طريق الازدهار ليصبح صورة أو نموذجاً للمسرح الفنى فنياً واقتصادياً . . فنياً ليبقى اسم بارو وفرقته يحمل أعظم التعاليم الفنية والتجارب الحديثة في فن المسرح والمسرحية ، واقتصادياً لتبقى قائمة هذا المسرح وليستطيع أن يحافظ على مزية الاستمرار وسط المسارح الأخرى ، وبين التجارب الفنية الجديدة التى تعرفها المسارح الصغيرة ومسارح الجيب فى العاصمة الفرنسية باريس . . . ووسط هذا وذاك احترم بارو تعاليم القدامى وخبراتهم على المدى الطويل فى حياة المسرح الفنى وآدابه وتراثه وفنونه ، وحاول حل المشاكل الفنية التى اعترضت عروضهم المسرحية كما احترم المحاولات

الجديدة الجادة والنيارات الحديثة التي يعج بها المسرح الفرنسي اليوم حتى تظل فرقته . . فرقة مادلين رينو وجان لوى بارو قبل إسناد المسرح الفرنسي القومى له فى العام الماضى فرقة مسرح الحياة التى تقدم لجمهورها خبرات ثلاثة أجيال متعاقبة .

استطاع بارو أن يسمح مسرحه أو بلصقه (بالجاذبية) .. الجاذبية التى تشد الممثل وتستهوئ مزاجه وطبائعه ، كما استطاع أن يجعل من أهداف الريبرتوار فى سياسة مسرحه الرقى عن طريق العلم بأهداف هذا المسرح ، فالمسرح لا يعيش حقيقة ولا يستمر فى نجاحاته ومحافظته على جمهوره إلا إذا رسمت له سياسة الريبرتوار ، والمسرح الحقيقى هو الذى يستطيع أن يضع فى خطته جذب جمهوره من خلال استمراره فى العمل ، ومواصلة تقديم المسرحيات الجديدة له إلى جانب إعادة المسرحيات الكبيرة التى نالت من الشهرة مانالت ، سواء ما كان منها ملتصقاً بالكلاسيكية أو التجريدية أو اسم علم من الأعلام كشيكسبير مثلاً .

كما أن الرتم فى عملية العروض وتشيكالات هذه العروض والمسرحيات إنما له شأن آخر فى الريبرتوار ، فالتباين والاختيار وحساسية الذوق فى اختيار الموضوعات والممثلين وعدم تكرارهم ، ونوع المسرحية . . ، دراما أو كوميديا أو فارس أو تراجيدى كوميدي . . كل هذه الأشياء من الأهمية بمكان فى نظام الريبرتوار ، وبخلاف البحث الذى قدمه فيه



كولومبييه بمساعدة العظيم جاك كوبو عن نظام الريبرتوار من عام ١٩١٣ إلى عام ١٩٢٢ في المسرح ، لا يوجد نظام للعمل غير الذي أقره في مسرحنا الحديث جان لوى بارو ، حيث نظم عملية العروض والاختيار والتكرار والابتكار في مسرح أهلى هو مسرحه ، رغم أن هذا النظام كان سائداً بقدر ما في المسارح الحكومية الفرنسية نظراً للمساعدات المالية الكبيرة التي كانت تتمتع بها مسارح الدولة من إعانات .

ويعترف بارو أنه في عام ١٩٤٦ فقط استطاع أن يضع بعد جهد شاق ودراسات طويلة نظام الريبرتوار ، وأن ينجح في ضبط الرتم بالنسبة لطبيعة العمل في مسرح أهلى حيث تعودت الجماهير على هذه السياسة ، ومن ثم انطلق المسرح في نجاحاته ، إذ أن إحساس الجماهير بسياسة الريبرتوار من الآثار الهامة في حياة مسرح من المسارح خاصة إذا كان أهلياً ويرتكز على إيراد شباك التذاكر كمسرح جان لوى بارو .

وبكانت أول مشاكل سياسة الريبرتوار ما يسمى ( بالدور الصغير عند الممثل ) . . فإذا مثل ممثل كبير دوراً صغيراً بين مسرحية وأخرى وبالتالي إذا مثل ممثل متوسط أو ناشئ دوراً كبيراً بين مسرحية وأخرى فإن ذلك يساعد نظام الريبرتوار على الاستمرار ويعطى الثقة وتطوير الخبرة للممثل الصغير على الاستمرار ، والاستعداد للممثل الكبير على أن يؤدي الأدوار الصغيرة بصدر رحب وبفن كبير . . ويذكرنى ذلك

كما قاله ستانيسلافسكى . . من أنه لا يوجد في المسرح دور صغير وإنما  
يوجد ممثل صغير .

وعلى هذا نجد أن سياسة الريبرتوار تضع الأدوار الصغيرة في  
المسرحية في أيد أمينة من الممثلين ، وإذا تكررت هذه السياسة فإن  
ذلك يعنى أن كبار الممثلين سيجدون الفرصة سانحة للابتكار وإلى البحث  
عن وجهات نظر لهذه الأدوار الصغيرة التى يؤدونها ، وهذا يعطى قوة  
وفخراً وتأكيداً للممثل ولل مسرحية معاً . فضلاً عن أنه يعطى  
الفرصة للممثل الكبير فى عدم الانتظار للأدوار الأولى ، كما يحميه من أن  
يعلوه ( الصدا ) الذى يصيب عادة الممثلين الذين لا تسند إليهم أدوار .  
ومن خلال هذا التبادل الديمقراطي فى توزيع الأدوار نستطيع أن نجتمع  
هؤلاء وهؤلاء فى حلقة غنية مليئة بالتجارب الجديدة ، تجربة الممثل  
الصغير فى دور كبير ، وتجربة الممثل الكبير فى دور صغير حيث يعطى  
كل منهم أقصى وأعظم درجات فهمه وفنه ، وحيث يكتسب المخرج  
أو صاحب المسرح ومديره من خلال سياسة الريبرتوار هذه زوايا  
جديدة وخبرات أوسع للاستعانة بها فى توزيع الأدوار عند العمل  
بمسرحية أخرى ، إذ تتسع الدائرة للاختيار نتيجة للتعرف على نتائج  
سياسة الريبرتوار . وكما يقول بارو : إن دقة اختيار الممثلين للأدوار  
و حسن الاختيار هو نصف إخراج المسرحية . .

## احتياجات المسرحية لسلامة النظام . . .

١ — المسرحية تلتزم بأشكال اضطرارية لضمان سلامة نظام الريبرتوار . . . فهي في حاجة إلى كيان تكنيكي كبير . قد يكون إعداد هذا الكيان مرتبطاً بتكاليف مالية باهظة ، ولكن هذه الأيدي العاملة في التكنيك والمنفذة له هي في الحقيقة مؤيد ودافع ومحرك للعمل الفني في جملته وفي تفصيلاته ، فالحاجة ماسة إلى الأيدي الشغالة للماكينات في المسرح ومحركات الدور ، وناشرى البانورامات مختلفة الأشكال ، ودافعى بعض أجزاء الديكور ، وعمال الإضاءة والنجارين والمنجدين وعمال بروجكتورات الرأس ، وبقية العاملين في التكنيك الكهربائى والخدع المسرحية حيث يشترك كل بمجهوده في العمل الكبير الذى يقدم للنظارة باسم ( المسرحية ) .

٢ — واهتم الريبرتوار فى مسرح بارو بتقديم الأعمال الجديدة بين الحين والحين حسب الخطة الموضوعة فى نظام الريبرتوار . . حيث وضع فى سياسته كسب جمهور جديد من خلال تنوع الأعمال ، وذلك حسب دراسة واسعة لاحتياجات الجمهور وأمزجته واستفتاءات لآرائه فى العروض التى قدمت والتى تنقص هذه العروض وآرائه فى هذا المجال حتى يمكن تحقيق ذلك من خلال الأعمال الجديدة التى يعمل المسرح على تقديمها ويلتزم فيها بكسب جمهور جديد بمزاج جديد .

ممكن يحافظ أيضاً على الجمهور الذي لا يرتبط كثيراً بالمشرح ( النطاط )  
الذي لا يعنيه إلا التسلية أو تضييع وقت الفراغ ، هذا النوع الخاص من  
الجمهور اهتم أيضاً بمزاجه نظام الريبرتوار ، وساعد التخطيط مستقبلاً على  
تحويل هذا النوع من الثقافة المشوبة بالتسلية والتسلية المحملة بالثقافة عن  
طريق التورية . بهذه التجارب جميعها عرف مشرح بارو أسس  
النجاح والفشل .

كما ساعد نظام الريبرتوار على نقد الأخطاء الفنية في المشرح وأخطاء  
السياسة العامة له ، كما ساعد أيضاً على تقييم الأعمال الجادة والتعرف على  
أسباب نجاحها حيث قرب ذلك من التعرف على ( سياسة المتفرج ) نجاح  
المشرح وأعطى الجراءة للمشرح على تقديم بعض الأعمال التي ما كانت سياسة  
المشرح تفكر في إخراجها لخشبة المشرح لو لم تتبع نظام الريبرتوار .

والنظام فضلاً عن ذلك فإنه يفتح الآفاق ويعطي الفرصة أيضاً  
للتجريب وللقذف بالمرحيات إلى العمل حيث تأخذ طريقها إلى جانب  
الكلاسيكيات ، وحيث تؤرخ بذلك الأحداث الأدبية والتيارات  
الفكرية والفنية المختلفة إلى جانب اهتمامها بالكتاب المعاصرين وتعمدها  
تقديم أعمالهم منعاً للاغفال .

تأثير المسرحيات الكلاسيكية على المشرح في الريبرتوار:

لا يمكن بأية حال من الأحوال إنكار سحر الكلاسيكية ومسرحياتها

على المسرح ، هذا السحر الذى دعا المسارح الحكومية والمسارح الالهية إلى التمسك بالمسرحيات الكلاسيكية ، إذ هى المعين الاول على إظهار أعماق الفن المسرحى والجدية فى الاداء التمثيلى . ويعترف بارو فى كتابه ( أفكار عن المسرح ) بأن الكلاسيكيات هى التى قوت من مسرحه وطورته حتى جنت له هذه الشهرة العالمية المعاصرة من خلال قوة الغليان الدرامى التى تبعته فى الممثل والمتفرج معاً ، ومن خلال الإخصاب الذى تحتويه هذه المسرحيات ، والثروة الفكرية التى تزخر بها ، والثورة الفكرية التى تثيرها ، والهارموني الذى تضيفه على حوارها ، مما يكون فى مجموع ذلك كله الذوق الفنى العام للمسرحية .

والحقيقة أن الكلاسيكيات قد أفادت مسرح بارو إفادة كبيرة ، إذ أنه بإقدامه على تمثيلها وإخراجها قد فتح المجال لفرقة الالهية للاحتكاك بالأدب المسرحى العالمى ، فضلاً عما استفادته الفرقة من التجارب العميقة التى احتوتها هذه الكلاسيكيات بما أكسب أعضاء الفرقة خبرات شخصية بحنة عادت على الممثلين بالنفع الكثير ، إذ تعرضوا نتيجة تمثيل هذه الكلاسيكيات للقيام بشخصيات تاريخية عظيمة ، وأحداث هامة وتعرفوا على سلوك كثير من الملوك والقواد والعظماء ، فضلاً عن دراساتهم للحقيقة التاريخية التى تقوم المسرحية بعرضها على النظارة .. فالحقيقة المؤلمة — كما يقول بارو — أن مؤلفينا المعاصرين لا يستطيعون أن يضعوا فيما يكتبونه لفن الممثل المحركات

التي يمكن للممثل أن يعطيها لهم أو يعبر عنها من خلال مسرحياتهم، وهذا ما هو متوفر في الكلاسيكيات، أو بمعنى آخر أن الأدوار المسرحية في المسرحيات الكلاسيكية إنما هي جبال شاهقة وكنوز مليئة بالذهب تفتح آفاقاً جديدة في فن التمثيل المسرحي وفنون المسرح أمام الممثل ليخرج كل إمكانياته الفنية، وأذكر في هذا المجال أن نجاح هذه الكلاسيكيات وعظمة كتابتها راجع إلى أن كتابها كانوا أيضاً من الممثلين، فشيكسبير كان ممثلاً، وموليير كان ممثلاً هو الآخر، وكلاهما أحس بمقدرة الممثل الفنان وطاقته في التعبير، ولذلك جاءت مسرحياتهم على كثير من القوة والعبقرية وحوث إمكانيات ضخمة كبيرة لصالح فن التمثيل.

ومسرح بارو في تقييمه لهذه الكلاسيكيات ضمن نظام ريبرتواره إنما هو يضع الخبرات الكلاسيكية القديمة على خشبة المسرح بأعظم ممثلين، لتكون أيضاً أداة دراسة جادة للمعاصرين من الكتاب والمفكرين يحتذونها. فتمثيل هذه الأعمال ومشاهدتها على المسرح يختلف في كثير، ويؤثر أكبر مما لو قرأها الكتاب المعاصرون في نسخ مطبوعة، إذ أن ذلك يفتح أمام أعينهم التعرف على الطاقات الفنية المخزنة في فن الممثل وطريقة إبرازها، والأوقات المناسبة لإبرازها، مما يساعد الكتاب المعاصرين على التعمق في كتاباتهم مستقبلاً وهو ما أسماه بارو في نظام ريبرتواره (خدمة المؤلف الحديث).

فضلاً عن أن النظام قد عني أيضاً بالمسرحيات التي تقدم فنوناً تشكيلية

---



مساعدة لخدمة فن المسرح ، فاهتم بمسرحيات البانتوميم والمسرحيات الشعبية .. والمسرح كالحياة مرتبط ومتغير ، وكل الأشكال التي يأتي بها تدفع من الإحساس الحقيقي الصحيح حتى تصل بصدقها إلى قلب المتفرج .. ولهذا كان مسرح بارو يحس أحيانا في بعض عروضه أنه إنما يتمسك بنتائج هذه العروض ليس بمستطيع أيضاً التخلي عنها ، إذ أنها تخدم القضية الإنسانية والفكر الإنساني بطريقة عظيمة ورائعة .. فالمسرح كالفن ليس وسيلة ولكنه غاية وعقيدة وإيمان ، حيث يمس أوتار الجسم الحي النابض ، ولهذا جاءت حكمة بارو المشهورة « المسرح .. من الإنسان .. وعن طريق الإنسان .. وإلى الإنسان .. »

### الجمهور والنجاح :

قال جوفيه لجان لوى بارو مرة : « سوف تعرف الفشل يا بارو ، وصالة المتفرجين ستخلو من المتفرجين ولا تبقى إلا المقاعد .. وسوف تعرف النجاح وصالة المتفرجين ستكتظ بهم ولا يبقى مقعد واحد ، ولكنك سوف تعرف بعد ذلك حقيقة ثالثة أيضاً ، وهي أن الجمهور أحيانا لا يقدم على مسرحية ناجحة كما أنه أحيانا أخرى يندفع إلى المسرح كالطوفان من أجل مسرحية عادية .. عند ذاك ستحس باللعظات القاسية حيث لا يستطيع الإنسان خلالها أن يفهم ما هو الجمهور ؟ كما لو كان مجنوناً ،

وهذا هو ما حدث بالفعل في مسرح جان لوى بارو ، إذ قدمت

«بعض الأعمال العظيمة ولم تمتلئ بها مقاعد النظارة ، وأثناء هذه اللحظات كان بارو يفقد الثقة بالجمهور بل ويكاد لا يعي ماذا يفعل بل وكاد يحن أيضاً . كيف هذا ؟ ويسأل بارو نفسه : « هل لم يعد يحبنا جمهورنا ؟ »  
«أهذه هي المحايدة ؟ . . كل الأفكار التي اعتملت في رأسه كانت قاسية وغير مطمئنة ، واتسمت كثيراً بالقلق والخوف من المصير . . وبعد هذا ، ومرة واحدة على غير انتظار اندفع الجمهور إلى مسرحه وهذا ما يسمى  
( بخداعات المسرح ) .

فن بين ٥٤ عرضاً مسرحياً نجح ١٤ عرضاً نجاحاً منقطع النظير . حيث مثل كل عرض ما يزيد عن المائة مرة و ١٠٠ عرض مسرحي بمسرح المارينى يعنى ١٠٠٠٠٠ مشاهد .

و ٢٦ عرضاً حققت نجاحاً عادياً قاربت أيام عرض كل منها على المائة عرض فضلاً عما أحرزته من آراء طيبة في النقد والصحافة .

و ٦ عروض كانت متوسطة النجاح وفتحت المجال لمناقشات عديدة حولها وحصل شباك التذاكر نصف ما يحصله في المسرحيات الناجحة .

وأخيراً . . وفي خمس مسرحيات - قطت تماماً حيث هوجمت من النقاد - هجوماً قاسياً مريراً .. لم يأبه الجمهور لآراء النقاد وظلت المسرحية تعرض لفترة طويلة داخل برنامج الريبورتوار .

والآن ماذا يمكن أن تتعلم أو أرنه تخلص من هذا الإحصاء السريع ؟

١ — ثبت حسب التقرير الذى وضعه مسرح بارو أن الكلاسيكيات كان لها التأثير الأكبر فى عوامل النجاح العام للمسرح ، إذ زاد الإقبال على مشاهدتها حتى احتلت المرتبة الأولى وتقدمت المسرحيات الجديدة أيضاً . فبناء المسرحية الكلاسيكية معروف ومضمونها مفهوم إن لم يكن . مدروس وشائع والجمهور يعرف ذلك جيداً وهو يقطع تذكرة الدخول . ولكن ما يشده هنا هو الشكل الذى ستقدم به المسرحية .. وخاصة فى العصر الحديث ، والغيرة على الاستمتاع بالعمل فى إطار جديد وهو ما يزيد من إقبال النظارة على هذه العروض الكلاسيكية .

٢ — والمسرحيات التى نجحت بمقدار متوسط فى الريبورتوار أغلبها : كان من المسرحيات الجديدة التى تحمل المسرح ضمن سياسته تقديمها للجمهور حيث — على حد تعبير بارو نفسه — « إعطاء الحياة لطفل ولید على الملأ أمام رأى العام ، إذ فى ذلك تتجلى خطورة تقديم الأعمال الفنية والمحاولات الأولى للكتاب خاصة الجدد منهم .. إذ من الثابت . علماً أن الجمهور نفسه أيضاً يهاب ثم يتأثر بالعمل الجديد وبالاسم الجديد . أيضاً لأن ذلك يولد تأثيراً يخالف صالح المسرحية فى أغلب الأحيان .

ويقول بارو : « ولـكننا برغم ذلك نقدم الأعمال التى نحبها فى المسرح حتى لا تقع فيها وقع فيه ستانسلافسكى الذى طالما تمنى ولو مرة واحدة . فى حياته إخراج مسرحية من نوع الفودفيل ولكنه لم يفعل ،

٣ — إعادة المسرحيات المقدمة ، ويهتم أيضاً الريبورتوار بإعادة

المسرحيات الناجحة التي مضى على تمثيلها ما يقرب من خمس سنوات حيث يكون الجمهور في اشتياق إلى رقيتها وكذا الممثل في ضجر وضيق من عدم تمثيلها حتى يمكن بذلك إقامة برنامج كامل يشرف أي مسرح قومي - حديث في بلده .

٤ — المسرحيات الفاشلة .. ويعتبر بارو الفشل في مسرحياته شيئاً عادياً وهو لا يستحي من أن يعلن أن هذه هي حياة المسرح ودستورها خاصة إذا كانت المسرحية الفاشلة لكاتب ناشئ ، إذ يكون من عوامل فشلها ضعف النص أو سطحية الكاتب أو أسباب أخرى . وهو ينجعل حقيقة أشد الخجل فيما لو فشلت إحدى الكلاسيكيات بين يديه .. أي المسرحيات المكتملة درامياً .. وبارو يذكر بالفخر فشله في مسرحية « لا تلعب بالحب » التي تنتمي إلى أسوأ محاولات إخراجيه . بل ويعترف بآنه يتحمل كل المسؤولية تجاه المسرحية وفشلها لأنها كانت درساً عظيماً لـه في حياته الفنية .

## أنواع المسرحيات

يحتوي ثلاثة أرباع الريبرتوار على مسرحيات حديثة بينما يمثل الربع الباقي ما يقدم من الكلاسيكيات ، وليس هذا بإبتعاد عن المسرحيات الكلاسيكية أو الأدب العالمي إذ أنها تضمن النجاح الأكيد للوسم في مسرح بارو ، ولكن لأن ظروف الحياة في فرنسا هي التي حددت هذا

الاتجاه ، إذ كانت تقضى الفرقة أحيانا ما يزيد على الستة أشهر في رحلات خارج فرنسا ، وهذا ما أجبر الريبرتواز على اختيار المسرحيات الفرنسية الجديدة الحديثة لتعريف العالم أيضا بالانتاج الفرنسى والاتجاهات الأدبية المختلفة السائدة في فرنسا ، فضلا عن أن مسارح العالم وجمهورها التى استضافت فرقة بارو كانت تطلب دائما مسرحيات فرنسية ومن أدب فرنسى خالص حديث . . وهذا هو السبب الرئيسى الذى حدا بفرقته إلى عدم تقديم عدد أكبر من المسرحيات العالمية أو الكلاسيكية القديمة . ولا يتعرج بارو من أن يعلن أن المسرحية الفرنسية الحديثة اليوم إنما هى تطوق المسارح والأدب الفرنسى وترغمه على قبولها وإفساح المجال أمامها .

ورحلات الفرقة وريبرتوارها إلى البرازيل والأرجنتين وشيلي ومونتريال ونيويورك والمكسيك وكوبنهاجن ولندن وبرلين وروما وأدنبرج ، قد فتحت مجالا للتعرف على معاصرين لبارو من أعلام المسرح في مختلف هذه البلاد ، فرغم اختلاف الدم إلا أن التفكير الإنسانى والإحساس بقطعة الفن وعظمته أمر واحد في كل مكان وعند هؤلاء الفنانين رغم اختلاف بلادهم وأبعادها ولغاتهم ، وهذا هو ما يدفع فرقة بارو إلى النجاح الدائم الذى تهرزه عادة في رحلاتها ، إذ أنها لا تحس بالغربة ولكن الإحساس الفنى في كل مكان يزيد ما قوة على قوتها فتحس.

الفرقة وكأنها تمثل داخل مسرح الماريني بباريس وليست في أمريكا أو روما .

ويعلم بارو أن الرقعة الفنية التي كانت تتمتع بها المسرحية الفرنسية خارج فرنسا قد قلت ولم تعد كسابق عهدها ، إذ أن أنواع الكتابات المختلفة التي يكتبها اليوم المؤلفون المعاصرون والتي يعمدون فيها إلى السخرية بالآخلاقيات والعادات والتقاليد الفرنسية إنما تحدد من تقبل هذه الأعمال ، فمنهم من يمدح فيها الحقيقة ومنهم من يبالغ في وجود الله ، وثالث يهاجم تعاليم الكنيسة والمسيحيين ، إلى غير ذلك من الأعمال التي تؤدي إلى موجة تخريب فكري مما لا يقبل عليه جمهور الفرقة في الخارج

### المايونيز والمسرحية :

يقول بارو : « كثيرا ما أشبه الاخراج بالمايونيز . . . إذ هو في الحقيقة لا يختلف عنه في كثير .. فهو إما يقف متناسكا وأما لا .. والمسرحية هكذا تماما ، فالمنخرج يعمل في المسرحية شهرين أو ثلاثة يحركها ذات اليمين وذات اليسار ، يخلطها بكل الخلطات ويوجهها إلى الطريق السليم .. وهو بكل هذا إما أن يحشو النص بما يجعله يقف متناسكا أو لا يستطيع ذلك .. تماما كالمايونيز ،

### المسرح الجاد ومسرح التسلية

« لا يكفي فقط التحدث عن الموسيقى .. يجب أيضا تعلم العزف عليها .



هكذا تقول إحدى شخصيات تشيكوف في مسرحيته الأخيرة  
« بستان الكرز » .

والجمهور هو أيضا يحب ذلك .. يريد أن يحب العمل الفني ، بل هو  
يطلب أن يتوقع من الممثلين أن يحبوه بقدر ما يحبه هو إن لم يزد على  
ذلك .. هذا هو المسرح . وكما أنه يجب التفريق بين الحب وبين الابتهاج  
أو السرور .. أيضا يجب التفريق بين المسرح الجاد ومسرح التسلية ، وبين  
مسرح تكمن فيه تسلية وابتهاج .. ومسرح آخر يكمن فيه الحب للعمل  
وحده .. هذا هو الفارق بين المسرحية ، ولو أن مضمونه الكلامي في  
التعبير قليل إلا أنه عظيم وهام .. إذ يتضح فيه الفرق بين مسرح يخدم  
عملية الهضم الفني السريع وحسب ما ترد العملية ( مسرح التسلية ) ومسرح  
يخدم عملية الهضم الفني بمقاييسها وأوقاتها لتكتمل ، ووفق خطة محكمة  
منظمة تخضع للوقت وللروح وللطبيعة وللثقافة وللدراسة ( المسرح الجاد ) .

فمسرح التسلية عادة ما يمسك بقشور موضوعات مسرحياته وهكذا  
يعالجاها على ضوء من السطحية البعيدة عن القلب .. حيث يشارك الممثل  
في التسلية باستهتاره المسلي أيضا ، وأمثال هذا المسرح لا يقدم للفن جديدا  
بل هو يبعث على الملل والسخرية .. وبارو يفضل التسلية على الملل إذ  
هي مرحلة بعد الملل وقد تولده .. ويقول بارو عن الحب في المسرح أنه  
أفضل أنواع الأحاسيس ، فاذا ما تقابل معه أو أحس به قلبه .. فانه

يبنى التسلية والمثل معاً .. وهذا الاحساس بالحب هو الذى قاده وجعله يتصدى لعروض كبيرة قدمها مثل مسرحيات هاملت . واعترافات كاذبة ، وامفزيون ، والمحاكمة ، وكريستوف كولمبس ، والاورستية ، واهتم فقط باميليا . . . حيث يحس المرء بالاقدام على هذه الروائع بدورة دموية جديدة تعب دما نظيفا يسرى فى شرايينه حتى تصل اندفاعات ضغط دمه إلى القمة ، وحيث ترى العين إلى أبعد مدى ، وحيث يهتز الجسم كله هزات قوة وانتصار وإقبال بصدر رحب مليء بالقوة على العمل ، وبانطلاقة واسعة من حصارات الضغط التى قد تولدها مسرحيات لعينة أخرى . وكل هذا من تأثير واحد هو (إحساس الحب للعمل) .

### الريبرتوار وهاملت وشخصيات أخرى

تقابل جان لوى بارو كممثل مع شخصية هاملت عام ١٩٣٩ لأول مرة . وتعاقبت بعد ذلك الدراسات من جانبه كممثل باحث أيضا عن الشخصية العبقريّة كما كتبها ورسمها شيكسبير .. ويكتب بارو فى هذا المجال عن محاولات الباحثين معه فى شخصية هاملت فيذكر تشارلس جرانفو (١٨٨٢ - ١٩٤٣) وهو من أعظم مخرجى المسرح الفرنسى وممثليه . وكان زوجاً سابقاً لماديلين رينو حيث قاد بارو إلى الأعماق فى الشخصية . من خلال النص الشكسبيرى ، كما استطاعت الترجمة الجديدة لاندريه جيد

لمسرحية هاملت في عام ١٩٤٦ أن تلقى الاضواء الحقيقية على المسرحية العظيمة بالتزام جيد النص الإنجليزي الاصلى .

ويعتبر دور هاملت من الادوار الخالدة في حياة الممثل جان لوى بارو ، فهمى شخصية بطولية .. وبطولية راقية تتطور بين خطين من الاحداث على بساط التردد إلى جانب حساسية الشخصية الهاملتية العظيمة .. وبارو يعتبر أيضاً أن شخصية هاملت من الشخصيات المسرحية التى يصلح تقديمها فى كل عصر ، بل وفى كل مسرح ، ولا تختص بقطر معين أو مسرح خاص ، فهمى ولادة الزمن القديم والحديث أيضاً .. وهكذا كانت الاورستية لاسكيلوس أيضاً .

كما كان لقراءة بارو لكتاب جان بارى عن هاملت أثر أيضاً فى التطور بهذه الشخصية .. فهاملت فى لمسته السحرية إنما أيضاً يمس الإنسان وروحه ونفسه .. وحساسيته هى نقطة الارتكاز فى شخصيته .. وهاملت مختلف مع قومه على أشياء كثيرة تعتمل فى نفسه ، ويريد حداً أو فاصلاً فى الصباح وغيره فى الليل بينه وبين نفسه ، ومن خلال شخصية عمه كلوديوس وأمه يكون نظريات بينه وبين نفسه عن الرجال وعن النساء جميعاً .. ثم مشا كل الصحة والجنون فى المسرحية والحب والهجر وما بين ذلك كله من خيوط متشابكة .

ونتمثل الشخصية — كما يقول بارو — أمر يبعث على الاعتلال .. الاعتلال من البحث والاستقصاء والتحصيل والتفكير .. ثم أخيراً من

الحالة النفسية التي يقع فيها ممثل هذا الدور .. فمثل الدور يعطى كيلو من وزنه يومياً أثناء التمثيل . كيلو دم وإحساس وعاطفة وانفعال واستهلاك صوت وعرق ولحم .. وقبل العرض بساعتين تقريباً أى من الساعة والنصف مساء يبدأ ممثل دور هاملت في معاشته مع هاملت ومع عصره وشكله وأخيراً تأتى ساعة الفصل وساعة الحكم .. بظهور الشخصية على المسرح حيث تقضى بطولها (طول الدور) على الطاقة العصبية لدى أقوى ممثل فيزيقياً حيث المحافظة والتركيز على العاطفة وسرعة الرتم وبطئه والتغيرات والاحتياطات مع بقية الممثلين ، وغير ذلك من آلاف الاستعدادات الفنية في حياة شخصية هاملت .. وبمعنى آخر فإن دور هاملت يبدأ عادة عند الممثل بعد الندم .. الندم على القيام بمثل هذا الدور الجرىء . ولا مناص من الموقف أو من المسرحية .. هكذا يقول بارو .. فهو الإنسان الذي في فترة زمن معينة . الأعظم والأسوأ وهو يمثل سوء الحظ الذى الفرد والفرد المستغل ، والفرد المتردد والفرد السائر إلى الانتقام . والفرد المعزول والفرد المكافح وفي آخر المسرحية الفرد المنتصر المهزوم .. وهو الشخصية المسرحية التي كلما طالت مدة التفرغ لها كلما بعثت على الخوف أكثر وأكثر وعلى الازدياد من الاضطراب والمسئولية .. يعلق بارو: « لو كان الإنسان سعيداً لما استطاع أن يمثل شخصية كشخصية هاملت .. حيث لا توجد سعادة .. بل عمليات ضغط ودكتاتورية حكم ورأى ، والسعادة تقتل الإحساس بالضغط أو الضياع الإنسانى الذى يعاني بعضاً منه ..

هاملت في حياته داخل قصر أبيه وملكه المقتصب ، هذا باستثناء مشاهد  
«البحار العائد وحفار القبور» .

وهكذا يشرح بارو أنه يعيش دائما مع هاملت كما يعيش مع جوزيف . ك  
في «المحاكمة» ، عندما أخرجها عام ١٩٤٧ ، كما عاش غيره معها أمثال  
بييسكاتور وجوستاف جرنديجنز أيضا . وكما عاش بارو أيضا مع دور ميسا  
في مسرحية كلوديل «استراحة» ومع دوره بابتيستيا في «مدينة العشاق» .

### العين الرابعة :

يقول بارو : «أعبد تمثيل دورى جوزيف . ك في مسرحية المحاكمة  
لللكاتب كافكا .. وفرائز كافكا ( ١٨٨٣ — ١٩٢٣ ) مؤلف تشيكي  
الأصل وهو اليوم شهرته في العالم الغربي كبيرة حيث يعتبر من أعظم  
كتاب المودة الحديثة كما يسمونه .. حولت بعض قصصه إلى مسرحيات  
وإلى دراسات .. ومسرحية المحاكمة قدمها بارو عام ١٩٤٧ من إعداد  
«بالاشتراك مع أندريه جيد» .. ثم حولت قصة كافكا «القصر» إلى  
مسرحية حيث قدمت أول مرة في برلين .

ويسير بارو في اعترافاته بالنسبة لمسرحية المحاكمة حيث يشرح في  
كتابه ( أفكار عن المسرح ) الطريق الشاق الذى يبدأ كل ليلة يمثل فيها  
«المحاكمة حيث يعتبر نفسه قطعة دقيقة تشبه أى قطعة دقيقة في ساعة اليد  
الصغيرة وحيث يعمل بانتظام وبدقة شديدين ، ويوضح بارو المعاناة  
النفسية التى يبدلها في دور جوزيف . ك وعمليات الإصغاء غير المعقولة

وغير المألوفة في تاريخ المسرح ، التي تصل بالممثل إلى درجة عالية جداً من الحساسية في مراحل هذا الدور . . هذا إلى جانب ما يحرص عليه وفي وجه من السرية وبعين نصف مفتوحة إلى تغييرات الديكور المختلفة في المسرحية والتي تبلغ العشرين مرة تقريباً ، كما يصفى أيضاً رغماً منه إلى تتابع درجات الإضاءة وتأثيراتها التي تعدت حركاتها الستين حركة في إخراجه .

واليابانيون وهم أشد الممثلين إخلاصاً لفن التمثيل على خشبة المسرح ، قد اعترفوا بالعين الثالثة للممثل حيث يلاحظ (بالسرقة) الصالة وجمهورها حتى يتابع التأثير عليهم أو الإغراق في معاشتهم أكثر وأكثر (ولو أن بعض المدارس المسرحية لا تؤيد ذلك) .

ويبتكر بارو في هذا مضيافاً إلى ما ابتدعه اليابانيون نظرية العين الرابعة حين يضطر المخرج الممثل إلى متابعة أجزاء الديكور ومواضعها وتغييراتها وتتابعاتها .

هذه هي الأسس والقواعد التي تقوم عليها سياسة المسرح الناجح الذي يعتز بدراسة مبررات الريبتروار فيه . . وياحبذا لو أخذ المسرح المصري بالموافق ليئتما من ضمن هذه السياسة . . على أن يقدم كل مسرح



بريبر توارده منفصلا في بداية المرسوم المسرحي الشتوي (أكتوبر من كل عام) . . حتى يمكننا ونحن في مرحلة البناء الشامخ الذي نحاول إرساء مقواعده في فن المسرح والمسرحية من الاستفادة بتجارب الآخرين في هذا المجال .

والله ولي التوفيق ؟

المراجع

- 1 — A P. Chekhov : V. Jermilov
- 2 — M. Gorky Five Plays
- 3 — Szovjet Irodalom : Kardos Laszlo
- 4 — A Szovjet Irodalom Rövid Története : Deak  
Sandorne
- 5 — A Drama története : Sebestyén Karoly
- 6 — Realism : A. Miller .
- 7 — Sztanyiszlavszkij Rendez : N. Gorcsakov .
- 8 — Színesztika : Sztanyiszlavszkij .
- 9 — Sztanyiszlavszkij pszélgétesei : Szendro József .
- 10 — Sztanyiszlavszkij Es Brecht : Kathe Rulicke Michel  
Vinaever
- 11 — Gondolatok A Színházról : Jean - Louis Barrault .
- 12 — A Mai Francia Irodalom kistváke : Bajomi Lázár  
Endre
- 13 — Színház Beklyók Nélkül : Alekszandr Taitov
- 14 — Színházi Kalauz : Vajda György Mihály.







المطبعة العربية تليفون ٩٠٨٦٣٨

Bibliotheca Alexandrina



0422367

النصف ٢٥ قرناً

يونيو ١٩٦٦